

डॉ० रामस्वरुप चतुर्वेदी के निर्देशन में
आधुनिक हिन्दी नाटक की भाषा
में
सर्जनात्मक क्षमता के विकास का अध्ययन

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल्० उपाधि
हेतु
प्रस्तुत-प्रबन्ध

प्रस्तुतकर्त्री
प्रेमलता

हिन्दी विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय
इलाहाबाद
१९८५

बध्याय दो : नाटक की भाषा : भारतमुनि और बरस्तू का दृष्टिकोण
(भारतीय और पाश्चात्य नाट्यदृष्टि की तुलना)

- (क) नाटक में भाषा का काल्पनिक और सर्जात्मक बध्यान ।
- (ख) रंगमंच पर सर्जात्मक भाषा का प्रस्तुतीकरण ।
- (ग) लोक नाट्यों के आधार पर इसका बध्यान - मूल तत्व कल्पना, कौतूहल, उत्सुकता, साहसिकता, स्वहृन्दता और रोमांस ।
- (घ) जीवन के यथार्थ का चित्रण - आकषण, मारण और सर्जात्मकता का प्रयोग, कलात्मक स्तर पर यथार्थ का प्रयोग, भाषा की व्यंजनात्मक स्थिति
- (च) यथार्थ घटनाओं एवं चरित्रों की नाटकीय कला का सर्जात्मक अनुभव एवं संवेदन की प्रवृत्ति ।

अध्याय तीन : सर्वात्मक भाषा का प्रस्तुतीकरण नाटक में रंगमंच पर

- (क) वाचुनिक हिन्दी नाटक में सर्वात्मक भाषा का प्रस्तुतीकरण क्यावस्तु, चरित्रचित्रण, संवाद, संवाद की क्रियाशीलता ।
- (ख) नाटक और रंगमंच का सम्बन्ध ।
- (ग) भाषा का काल्पनिक और ऐतिहासिक रूप
- (घ) रंगमंच पर माणिक अभिव्यक्ति का माध्यम - अभिनेता, अभिनेत्री, अभिकल्पक ।

अध्याय चार : जीवन - यथार्थ और नाटकीय भाषा

(क) नाटकों में यथार्थ के रूप की स्थिति ।

(व) वैयक्तिक पक्ष

(जा) पारिवारिक पक्ष

(इ) सामाजिक पक्ष

(ई) राजनीतिक पक्ष

(ख) समस्याओं के विभिन्न रूपों का नाटकों में प्रस्तुतीकरण

(व) वैयक्तिक - अस्तित्व, स्वतन्त्रता आदि

(जा) पारिवारिक - पति - पत्नी, पिता - पुत्र, माता-पुत्र, दास-बहु आदि सम्बन्ध

(इ) सामाजिक - नारी शिक्षा, विवाह, विधवा की समस्या, बंध विश्वास

(ई) राजनीतिक - पराधीनता, अत्याय आन्दोलन, स्वाधीनता आन्दोलन

(ग) यथार्थ जीवन का नाटक में प्रयोग

(व) आकर्षण और मोर्चन

(जा) सौन्दर्य

(घ) नाटकों में यथार्थ जीवन का आधार

(व) कला के स्तर पर यथार्थ का दृष्टिकोण

(जा) जीवन का नाटकीय विधान - परिस्थिति, पटना, भाव, अनुभूति

संस्कृत - का : प्रयोग पता

अध्याय पाँच : नाट्यशास्त्र का व्यावहारिक अध्ययन (कालक्रमानुसार)

भारतेंद्रु हरिश्चन्द्र	--	अधर नारी
जयशंकर प्रसाद	--	स्कन्दगुप्त
डॉ० रामकृष्ण वर्मा	--	बीहड़के की आखिरी रात
भुवनेश्वर	--	ऊसर , ताँबे के कीड़े
जगदीश चन्द्र माधुर	--	फला राधा
लक्ष्मीनारायण ठाकुर	--	व्यक्तिगत
मौलाना राकेश	--	बाधे कुरी
मौलाना राकेश	--	इतरियाँ
मौलाना राकेश	--	अण्डे के हिलके
डॉ० विपिनकुमार अग्रवाल	--	तीन अनादि
भीष्म साहनी	--	शमूह
सर्वेश्वरदास सक्सेना	--	करी
सुरेन्द्र वर्मा	--	नायक उजायक विदूषक
शारदादास	--	तिलक

अपनी बात

मध्यकाल में हिन्दी नाटक के विकास की गति जैसी अवरुद्ध रही, आधुनिक नाटक का विकास उतनी ही त्वरित गति से हुआ है। पर उसकी विशेषताएँ भी प्राप्ति हैं, जिसके मूल में सही और तात्त्विक आलोचना दृष्टि का अविकसित रूप है। शोध प्रबन्ध और स्वतन्त्र समीक्षा पुस्तकें रचनात्मक होने की अपेक्षा विवरणात्मक अधिक हैं। सर्जात्मक साहित्य जब विकसित होता है तो आलोचना के एक स्तर, और व्यावहारिक समीक्षादृष्टि के लिए मार्ग प्रशस्त करता है। मानव मानस और रचना के सन्दर्भ में भाषा का निर्मायक महत्त्व तो है ही साथ-साथ उसे बहुत सीमा तक भाषा संयमित करती है। इस दृष्टि से सोचने और समझने की इच्छा उत्पन्न करने का पूरा त्रेय त्रयेय गुरुवर डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी को है। यह उनकी सदाशयता और उदारता का ही प्रतिफल है कि शोध के क्षेत्र में कड़ी (अधिक) और मीठी (कम) रचनात्मक चुनौती को फेंकना सख्त छा।

इस शोध प्रबन्ध में प्रचलित भाषावैज्ञानिक विवेचन से बड़ा विशेष दृष्टि अपनायी गई है। आधुनिक नाटकों की सही विवेचना के लिए सर्जात्मक भाषा सही मापदण्ड ही सकता है। आधुनिक साहित्य के मूल्यांकन के लिए भाषा ऐसा मापदण्ड है जिसकी कसौटी पर रचना को विश्वसनीय ढंग से परखा जा सकता है। भाव और भाषा की रचना-संश्लेष की जाँच का प्रमुख मापदण्ड माना जाता रहा है। कुछ विद्वान भाव को प्राथमिकता देते हैं तो कुछ भाषा को। पर दोनों का धनिष्ट सम्बन्ध है। भाव और भाषा में से किसी एक को बड़ा करके रचना का मूल्यांकन नहीं किया जा सकता। भाषा भी साफ नहीं साध्य है। अतः भाषा को माध्यम मात्र मानना अपनी दृष्टि को धोखा देना है। भाषा भावों की अनुगाभिनी नहीं बरन् भावों को अनुशासित भी करती है। अतः भाषा को केन्द्र-बिन्दु मानकर आधुनिक रचनाकार की सम्यक् दृष्टि को पहचानना अपने में एक बहुत बड़ी चुनौती है। आधुनिक हिन्दी नाटक की भाषा में सर्जात्मक क्षमता उधारीपर चढ़ती गई है, और यही कारण है उनकी संवेदना में तीव्र बदलाव का। आधुनिक

नाटक में व्यर्थ की समृद्धता का चित्रण सर्जात्मक भाषा द्वारा सम्भव बन सका है ।

बाधुनिक साहित्य में भाषा की रुझानों को नकारने की सक्रिय कोशिश है— चाहे वह तुक, अंकरण, साहित्यिक शब्दावली हो या लय तथा लीला योजना । ऐसे में सर्जात्मक भाषा सर्वाधिक महत्वपूर्ण आधार है, जिसके द्वारा नाटक की सम्पूर्ण विशेषताओं को सम्भरना जा सकता है । हिन्दी समीक्षा में रचनात्मक स्तर पर नाट्य भाषा का व्यावहारिक अध्ययन की नहीं हुआ है । कुछ बाधुनिक नाटककारों की नाट्य भाषा से सम्बन्धित ग्रन्थ प्राप्त होती हैं, पर उनकी प्रकृति विवरणात्मक अधिक है । ऐसे ग्रन्थों में नाट्य भाषा का सर्जात्मक विधान देखने को नहीं मिलता । नाट्य भाषा की सम्पूर्ण सम्भर के लिए केवल व्याकरणिक पदा प्याप्त नहीं हो सकता, क्योंकि इसके द्वारा नाटक की रचना - प्रक्रिया नहीं सम्भरी जा सकती । इसी आवश्यकता को देखते हुए इस शोध - प्रबन्ध में सर्जात्मक भाषा द्वारा नाटक के संरिष्ठ रूप को सम्भरने का प्रयास किया गया है ।

प्रस्तुत शोध - प्रबन्ध की सुविधा की दृष्टि से दो भागों में वर्गीकृत किया गया है— सिद्धान्त पदा और प्रयोग पदा । सिद्धान्त पदा में सर्जात्मक भाषा से सम्बन्धित सिद्धान्त हैं जिनकी कसौटी पर बाधुनिक नाटकों को रखा गया है— प्रयोग पदा में । यहाँ तो सिद्धान्त और प्रयोग अलग - अलग नहीं हैं, दोनों एक दूसरे के पूरक हैं । सर्जात्मक भाषा के अध्ययन में नाटकों के रचनात्मक स्तर की परख इस शोध - प्रबन्ध की मूल दृष्टि है, इसलिए कुछ प्रमुख नाटकों को आधार रूप में ग्रहण किया गया है ।

मेरे अध्ययन को सुनिश्चित दिशा देने वाले निर्देशक डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी से प्रत्येक तरह की सहायता और प्रोत्साहन मिला है । वेला जाय तो कृतज्ञता शब्द कुछ नहीं है— गुरु की आज्ञा के बाधे । पर फल की सुख का उपाय भी नहीं । बड़े डॉ० सूर्यभद्र के कर्मत्व और सहायता को भुला पाना सम्भव है, जिनकी सर्जात्मक दृष्टि और सहायता प्रदान करने वाली प्रकृति ने शोध कार्य के लिए प्रेरित किया । पर यहाँ भी पहले वाली कर्मता - शर्मा की ।

विषय की गुरुता और इस विषय से सम्बन्धित सामग्री - भाव के कारण बहुत कुछ कार्य स्वतन्त्र - चिन्तन पर कालान्वित रहा है। इस चिन्तन में पिताजी डॉ० सुरेश चन्द्र मिश्र के अग्रगणित शोध - प्रबन्ध 'हिन्दी उपन्यासों में भाषा का उर्जात्मक स्वरूप' से पर्याप्त सहायता मिली। इसके लिए आभार प्रकट करना और कठिन है। मैं अपने पिता तुल्य डॉ० सत्यप्रकाश मिश्र की आभारी हूँ, जिन्होंने शोध - प्रबन्ध की इपोजा में परिवर्तन कर उसे अधिक जीवन्त बनाया, और मेरे अग्रगणित चिन्तन को व्यवस्थित किया। इस शोध - प्रबन्ध में जिन - जिन विद्वानों की रचना से सहायता मिली है उनकी मैं आभारी हूँ। प्रयाग के पुस्तकालय, विश्वविद्यालय लाइब्रेरी, साहित्य सम्मेलन केंद्रालय तथा उनके कार्यकर्ताओं के प्रति मैं आभार प्रकट करती हूँ जिन्होंने अध्ययन सम्बन्धी विविध प्रकार की सुविधाएँ प्रदान की।

शान्तिनिकेतन विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग में कार्यरत चाचा डॉ० हरिश्चन्द्र मिश्र की मैं आभारी हूँ (चाहे मले इसे धृष्टता समझें) जिन्होंने नेशनल लाइब्रेरी से आवश्यक पुस्तकें भेजकर मेरे शोधकार्य को सरल बनाया। वी०एस० मेहता महाविद्यालय, मरवाही के लाइब्रेरियन के प्रति मैं आभार प्रकट करती हूँ जो पुस्तकीय सहायता देकर मुझे कार्य के लिए हमेशा प्रोत्साहित करते रहे। शोध-प्रबन्ध में उद्घृत पत्र - पत्रिकाओं के सम्पादकों की भी मैं आभारी हूँ। अपने सहपाठियों और अंगीष्ट जनों की सदिच्छा (शोध कार्य शीघ्र समाप्त करने की) प्रेरणादायक रही, किन्तु उन्हें धन्यवाद देना सम्बन्धी में इतार पैदा करना है। अन्त में मैं उन सभी सदस्यों के प्रति आभारी हूँ जिसे शोध कार्य के दौरान खूटा पीठा अतुल्य और पक्का हो गया।

प्रथम अध्याय
जजजजजजजजजज

॥ भाषा और सर्जनीयता ॥

बीसवीं शताब्दी के एक महान जर्मन दार्शनिक हीडेगगर का मन्तव्य है कि सभी प्रकार की भाषाओं का प्राथमिक और मूल कार्य उसकी विशेषताओं और सम्बन्धों को नाम देना है 'जो है'। व्यक्ति को चतुरेन्द्रिय बोध भाषा द्वारा सम्भव बन पाता है और तभी उस रूपाकार (नाम देने के बाद) संसार का अभिज्ञान होता है। इस धारणा से (मूर्तिकला, चित्रकला के सन्दर्भ में) कलाकार की कलात्मक अभिव्यक्ति की मूल प्रवृत्ति इस तरह की दृश्य वस्तुओं को नाम देना है। कलाकार जिन वस्तुओं को नाम देता है वह उनकी विशेषताओं और सम्बन्धों का होता है और उन्हीं व्यंजनों में वह स्वेध बन पाती है। कलने का तात्पर्य यह है कि सृष्टि का सारा कार्य व्यापार भाषा में होता है।

रचनात्मक भाषा - व्यापार का अन्य भाषा - व्यापार से कला और विशिष्ट अस्तित्व होता है क्योंकि यह सर्जनीयता का सर्वोत्तम रूप है। किसी रचना की प्रामाणिकता का मापदण्ड सर्जनात्मक भाषा है। यदि ग्रहणकर्ता की दृष्टि से देखा जाय तो यह बात अधिक सुस्पष्ट हो जाती है। सर्जनात्मक भाषा विभिन्न ग्रहणकर्ताओं को विभिन्न अर्थ - प्रतीति कराती है, पर इस क्षेत्र में समझानी करने का दुःसाहस किसी के पास नहीं होता।

सर्जनात्मक भाषा को रचनाकार की दृष्टि से परलोक पर कोई विशिष्ट गुण दिखाई न पड़ते हैं ऐसी बात नहीं। रचनाकार नियमों के किसी विशेष ढाँचे में बंधा नहीं होता और न तो उनके अनुसार अपनी रचना का निर्माण करता है। यहाँ विशेष रूप से ध्यान देने की बात यह है कि रचनाकार अन्य (दृश्य) कलाकारों की भाँति निर्माणकर्ता नहीं होता। रचनाकार को सर्वश्रेष्ठ सिद्ध करने के मूल में सर्जनात्मक भाषा है जोवेनबार्फील्ड की दृष्टि इस पद्धति को सम्झने में सहायक है— " जब शब्दों का चुनाव और उसका संघटन इस रूप में किया जाय कि उनका अर्थ सौन्दर्यात्मक कल्पना के मूल में जागृत हो उठे तो उसे काव्य (पौयटिक डिक्शन) कहते हैं। "

भारतमुनि के समय से ही नाटक को दृश्य काव्य की संज्ञा दी जाती रही है, बल्कि कला र्यां बाहिर कि नाटक की उत्पत्ति इसी नाम से हुई, इसलिए नाटक की भाषा को

काव्य भाषा से कला करके नहीं देखा जा सकता। डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने 'भाषा और संवेदना' में गद्य - पद्य की भाषा के अन्तर को मिटाया है—'काव्य भाषा कले पर हम दोनों को उसके अन्तर्गत समाहित कर लेंगे हैं। कविता और गद्य की भाषा में गद्य की भाषा बोलचाल की भाषा के अपेक्षा निकट होती है। इस प्रकार में सामान्य गद्य और कहानी, उपन्यास, नाटक के सूक्ष्मात्मक गद्य के अन्तर को भी स्मरण रखना है। पहले प्रकार का गद्य बोलचाल के निकट होगा, दूसरे प्रकार का गद्य कविता के निकट होगा' १।

नाट्य भाषा की महत्ता उसके दृश्यत्व बोध में है। नाटक की भाषा 'होने' व्याप्त कार्य का बोध कराती है। यही कारण है कि अन्य विधाओं की तुलना में इसका वाच्यत्व अधिक बढ़ जाता है। नाटक श्रव्य और दृश्य की संश्लिष्ट क्रिया है और उसमें निहित सत्य का सम्प्रेषण कार्य द्वारा होता है। 'कार्य द्वारा' का अभिप्राय यहाँ यह नहीं है कि रंगमंच पर अभिनीत होने से उसका सम्प्रेषण सम्भव है, बल्कि यह कि नाटक की सूक्ष्मात्मक भाषा में कार्य की संज्ञा होती है और इसका अस्वल्प पाठ - प्रक्रिया में होता है। इसमें एक - एक शब्द का उतना महत्त्व नहीं होता जितना एक सम्पूर्ण प्रभाव का। नाटककार का जाग्रह जीवन की सम्यक्ता पर होता है न कि उसके किसी विशेष पक्ष पर। बिम्ब प्रधान सूक्ष्मात्मक भाषा के प्रयोग के कारण जयशंकरप्रसाद आधुनिक नाटक के प्रणेता कहे जाते हैं। अन्य विधाओं में नाटक एक विशिष्ट विधा है क्योंकि आधुनिक नाटकों का सूक्ष्म भाषा - प्रयोग की कला-कला विधि पर आधारित है साथ - साथ जीवन की जटिलताओं को प्रेषित करने की कुछ प्रणाली पर भी।

भाषा की प्रकृति मानस से संश्लिष्ट होती है और इसके द्वारा मानस का विस्तार होता है। व्यक्ति के मानस का विकास विभिन्न बोधों, प्रत्यक्षों और अनुभूतियों के विचित्र समामम से होता है। अतः मानस और भाषा का घनिष्ट सम्बन्ध है। विकसितशील प्रणाली से दोनों एक दूसरे से प्रभावित होते हैं— जैसे मानस भाषा से और भाषा मानस से। किसी वस्तु का बोध भाषा में होता है। रचनाकार के अन्तर यह बोध, जिसे दूसरे शब्द अनुभव से समझा जा सकता है, अनुभूति में संश्लिष्ट होती है। मानस में सम्पूर्ण विचार प्रक्रिया इसी क्रम से होती है।

ऐसी स्थिति में भाषा को भावों का माध्यम स्वीकार करना एक तरह से भाषा की रचनात्मक शक्ति को नष्ट करना है। शब्दों को माध्यम मानने वालों में वैलेरी का नाम प्रमुख है जिन्होंने काव्य को परिमाणित करते हुए अपना विचार व्यक्त किया है कि यह सचमुच वह यन्त्र है जो भाषा के माध्यम से काव्यात्मक अवस्था उत्पन्न करता है। वैलेरी ने भाषा के सीमित अर्थ का बोध कराया है। रस० एल० ब्येल का मत भाषा के सूक्ष्म अर्थ की प्रतीति करता है। उनका कहना है कि काव्यगत जटिल अनुभव जिन शब्दों के द्वारा अभिव्यक्त होता है वे अपनी सम्पूर्णता में रहते हैं। यदि सम्पूर्ण अनुभव, अनुभूति भाषा में संकुचित होकर एतदंशित होती है तो उसे माध्यम मानना अचित है। डॉ० चतुर्वेदी के शब्दों में— "कविता इस दृष्टि से भाषा की स्थिति नहीं भाषा की प्रक्रिया है।" ३

भाषा मानस को अनुशासित करती है, क्योंकि भाषिक गठन का प्रभाव व्यक्ति के मानसिक गठन पर पड़ता है, पर रकारक नहीं, बल्कि धीरे-धीरे। विकास के अन्तिम चरण में सभी जातीय संस्करण एवं गुण उसे भाषा के इस गठन के कारण प्राप्त होते हैं, जो भाषा के प्रयोक्तारों में पाये जाते हैं। व्यक्ति किसी समाज का अंग बनता है तो भाषिक गठन के कारण। हॉर्फ ने भाषा को निवामक माना है। उनके भाषागत सापेक्षतावाद (लिंक्विस्टिक रिलेटिविटी) के अनुसार— "भाषा विचार की अभिव्यक्ति का माध्यम नहीं वरन् उसके स्वरूप की नियन्त्रण करने वाली है।" ४ भाषा जैसे विचार को एक दिशा देती है वैसे अनुभूति को भी। अपनी इस प्रक्रिया में भाषा निवन्त्रक हो जाती है।

चित्रकला, मूर्तिकला की प्रकृति जहाँ मूर्त होती है वहीं भाषा की अमूर्त। क्योंकि किसी मूर्त वस्तु अपना स्थिति को शब्दों में बाँधना वाचन कार्य नहीं। जिस प्रकार कलाकार अपनी कला को सजीव बनाने के लिए विभिन्न तरीकों का इस्तेमाल करता है, उसी प्रकार साहित्यकार स्थिति चित्रण के लिए अपनी भाषा का भी। स्थितियों के संवेदनात्मक और अर्थपूर्ण चित्रण के लिए प्रतीकात्मक भाषा का महत्वपूर्ण स्थान होता है। विशिष्ट वस्तु से उत्पन्न प्रतिक्रिया विशिष्ट नाम पाती है— रूपक, प्रतीक, भिन्न की। मानस और भाषा का यह सम्बन्ध मानस के विकास का ग्राहक है। व्यक्ति अपने भाषिक गठन के आधार पर किसी वस्तु को ग्रहण करता है। डॉ० ई०टी० केन्डलीन

ने उस विषय पर अपनी धारणा व्यक्त करते हुए प्रथम को जन्मूत व्यं और दूसरे को प्रतीक कहा है। उनका मत है कि जन्मूत व्यं और प्रतीकों की क्रिया प्रतिक्रिया से ही चिन्तन गहनशील बनता है। पर सभी जगह यह बात सटीक हो ऐसा नहीं। एक सीमा तक प्रतीकों का प्रयोग चिन्तन में विकास करता है। उसके बाद वह रुढ़ हो जाता है और यह रुढ़ि सर्वात्मक भाषा की सामता को क्षीण करती है। इस संदर्भ में डॉ० चतुर्वेदी का दृढ़ निश्चय है— ' ' प्रतीक ' ' के माध्यम से सामाजिक व्यं को एक वैयक्तिक स्तर तक लाने की चेष्टा होती है, पर जन्मूति की अधिकतमता (यूनीकनेस) इन प्रतीकों के सामाजिक - वैयक्तिक रूप से पूरी व्यक्त नहीं हो पाती, क्योंकि प्रतीकों का रूप भी क्रमशः रुढ़ होता चला जाता है।^{१५} सन्तकालीन नाटक में प्रतीक तथा रूपक का सशक्त प्रयोग किया गया है। नाट्य भाषा की ये सब प्रवृत्तियाँ प्रेक्षक की मूर्त-विधा विनी कल्पना को जागृत करती हैं और कृश्य को अनुभवगम्य बनाने में सहायक होती हैं। साहित्य की अन्य विधाओं (कविता, उपन्यास) में भाषिक प्रतीक संवेदनात्मक संसार की सृष्टि करते हैं जबकि नाटक में भाषिकेतर प्रतीक का भी महत्वपूर्ण स्थान होता है। कहीं - कहीं तो भाषिकेतर प्रतीक भाषिक प्रतीक से व्यं की दृष्टि से अधिक सदाय होता है— जैसे ' बाघे क्यूरे ' की कैंची, बन्द डिब्बा, दरवाजे।

सामान्यतया मानस और व्यक्तित्व को एक दूसरे का फायं मान लिया जाता है, किन्तु दोनों में सूक्ष्म अन्तर है। व्यक्तित्व शरीर और मानस दोनों का फात्मक योग है। मानस पहले है बाद में व्यक्तित्व। यदि व्यक्तित्व मानस की बमिव्यक्ति है तो भाषा उससे अलग नहीं। व्यक्ति का मन और चिन्तन व्यक्तित्व की पूर्णता का घातक है। भाषा व्यक्तित्व को निर्धारित करती है। यद्यपि भाषा का सीधा सम्बन्ध मानस से है लेकिन मानस का प्रतिबिम्ब व्यक्तित्व है इसलिए भाषा की बमिव्यक्ति है— व्यक्तित्व। मानस के संघटन में भाषा का जो महत्वपूर्ण योगदान है वही व्यक्तित्व संघटन में भी। अतः भाषा मानव व्यक्तित्व का एक तरह से सर्वन करती है, किन्तु चिन्तन मानस से सम्भव होता है न कि व्यक्तित्व से।

प्रतीक भाषा संघटन है और उसकी प्रतिक्रिया भाषा की प्रतिक्रिया। प्रतीक व्यक्तित्व के विकास का घातक है, जहाँ पहुँचकर वह मानस से नियन्त्रित हो जाता है और तभी यह प्रतिक्रिया गतिशील होती है। पर व्यं की दृष्टि से गतिमान होती है।

क्योंकि विचारों का संघर्षण उसके मानस को परिपक्व बनाता है और तभी व्यक्तित्व सर्जनशील बनता है। सामान्य व्यक्तित्व की स्थिति इससे अलग है। सामान्य व्यक्ति का बोध प्राथमिक स्तर तक रह जाता है जबकि सर्जक के लिए छोटे - छोटे अनुभव भी महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं। सर्जनशील मानस में प्राथमिक बोध के बाद विचारों की श्रृंखला भाषा में चलती रहती है और तभी सर्जन सम्भव बन पाता है। सर्जन कला का होता है, जहाँ अनुभूति अपने - अपने अनुरूप सम्प्रेषित की जाती है कही नहीं जाती।

यद्यपि आधुनिक नाटक बोलचाल की शब्दावली से विशेषतया प्रभावित है, किन्तु इससे यह नहीं स्वीकार किया जा सकता कि सामान्य जन - जीवन में प्रयुक्त की जाने वाली बोलचाल की भाषा और नाट्य - भाषा में अन्तर नहीं है। सामान्य जीवन की भाषा और सर्जनात्मक भाषा में अन्तर होता है और यही अन्तर भाषा की शक्ति बन जाता है। सहज शब्दावली का उचित प्रयोग व्यं को क्रियाशील करता है और इसी कारण सामान्य भाषा तथा बोलचाल की भाषा में अन्तर दृष्टिगोचर होता है। एफ० डब्लू० वाटसन के विमर्श में शब्दों के संत प्रयोग पर बल है— 'शब्द - चयन का कृणात्मक या नकारात्मक सिद्धान्त वस्तुतः एक छातार और भरपूर प्रयास रहा है कि शब्दों को उनके काव्यगत गुणों के आधार पर अलग - अलग किया जाय।' ^६ बोलचाल की भाषा में कुछ शब्द ऐसे होते हैं जो संवेदना को अवरुद्ध करते हैं। ऐसे शब्दों का प्रयोग रचना में वर्जित होता है। अच्छा सर्जक बोलचाल की शब्दावली में से उनकी सर्जनात्मक गुणवत्ता को पहचान लेता है। वाटसन के शब्दों में— 'प्रश्न यह है कि एक कवि, किसी तत्त्व के वर्णन, चित्रण अथवा बिम्ब - विन्धास में साधारण शब्दों का चयन किस सीमा तक करे कि उसके चयन को निम्न अथवा बलर की संज्ञा न दी जा सके? वह विशेष शब्द क्या है जिनका उपयोग (साहित्य में) उचित कहा जा सके और जिसे बिम्ब विन्धास सजीव हो सके अथवा वे विशेष निम्न या अनुचित शब्द क्या हैं जो व्यं - बोध को धूमिल कर देते हैं।' ^७ सर्जक दैनन्दिन प्रयोग की भाषा का ऐसा सर्जनात्मक प्रयोग करता है कि उसमें यथार्थ का अहसास होता है। बोलचाल की भाषा द्वारा वह नाटकीय ढाँचे में एक नये यथार्थ की सृष्टि करता है, जो वास्तविक ज्ञान का अनुकरण मात्र नहीं होता, बल्कि उससे जुड़ा होता है। नाटककार का यथार्थ जीवन के यथार्थ से अलग सर्जनात्मक यथार्थ होता है, जिसकी शक्ति का केन्द्र सर्जनात्मक भाषा होती है। भाषा

की यह सर्जनात्मक शक्ति ग्रहणकर्ता को केवल विधात्मक कर्म की प्रतिष्ठाया का बोध नहीं कराती, वरन् उसे क्लृप्तियों की तह में पहुँचने का कसर प्रदान करती है। बाज के नाटककार की मुख्य चिन्ता कर्म की उन्मुक्तता पर अधिक केन्द्रित है कर्म की निश्चितता पर नहीं। सर्जनात्मक भाषा मूलतः बोलचाल की ही भाषा होती है, जिसकी जाम्ना रचनाकार की प्रतिभा और क्लृप्ति में फकर परिवर्द्धित एवं विकसित होती चलती है। टी० एस० इलियट ने कहा— "कवि का मानस वस्तुतः ऐसा पात्र है जो अनगिनत क्लृप्तियों, वाक्यांशों और बिम्बों को फकर संग्रह करता रहता है। वे तब तक वहीं पड़े रहते हैं जब तक वे सब कंश उस रूप में उकटते नहीं हो जाते कि एक नये मिश्रण की रचना के लिए संयुक्त हो सकें।"⁵

भाव और भाषा के उद्गम का प्रश्न अत्यधिक विवादास्पद है, पर यह प्रश्न काव्य भाषा से जुड़ा हुआ है इसलिए इससे बचा नहीं जा सकता। टी० एस० इलियट के पूर्व और पार्श्वस्थ साहित्यकारों ने भाषा को महत्वपूर्ण स्थान दिया, किन्तु भावों के बाद। उन्होंने भाषा को भावों की क्लृप्ति माना। टी० एस० इलियट ने कहा भाषा भावों की क्लृप्ति नहीं वरन् भाषा ही सब कुछ है। भाव, विचार और क्लृप्ति का संश्लेष होता है, जिसकी वाधारशिला भाषा होती है। किसी वस्तु या घटना के प्रति तटस्थ रहने से मन में विचार उठते हैं। भाव का वाक्य उसी तरह संकटा जा सकता है। जिस सीमा तक व्यक्ति तटस्थ रहता है उसी सीमा तक भावों या विचारों का उद्वेलन होता है। उद्वेलन में भाषा में भावों की सृष्टि होती है। यदि भाव किसी दिशा विशेष में सक्रिय होता है तो भाषा में। भाषा में उत्पन्न नये-नये विचार रचनाकार की क्लृप्ति में फकर रचना का रूप धारण करते हैं। पुरख कलाकार इस प्रक्रिया से न गुजरता ही ऐसी बात नहीं। उनके अन्दर भी सर्वप्रथम भाषा में भावों की छाया विद्यमान रहती है, फिर वह पुरखला में बाका करता है। भावों की यह एक सख स्थिति है कि वे जब उद्भूत होते हैं तो भाषा में। यह बात कला है कि वे लिखित नहीं होते। प्रतीक निर्माण की सख प्रक्रिया के कारण मानव - अस्तित्व कुछ इस प्रकार विकसित हो चुका है कि भाषा के बिना भावों का विस्तार किसी रूप में सम्भव नहीं। भाव और भाषा का प्रश्न अस्तित्व के प्रश्न से जुड़ा हुआ है। भाषा बादि सृष्टि है, इसलिए भाषा के बिना व्यक्ति अस्तित्ववान नहीं बन सकता। भाव और भाषा के प्रश्न को व्यक्तित्व और मानस के प्रश्न से कला देखा

स्थिति को अत्यधिक घोमिद्ध और जटिल बनाना है। सभी में भाषा की भूमिका महत्वपूर्ण है। जब यह सिद्ध हो चुका है कि मानस और व्यक्तित्व प्रायः भाषा से निर्मित हैं या भाषा से अस्तित्वधान हैं, तो भाव और भाषा के उद्गम का प्रश्न उलझ हल हो जाता है।

नाट्यभाषा में अर्थ की उन्मुक्तता को अधिक से अधिक सम्भव बनाने के लिए रूपकमयता को अधिक महत्व दिया जाता है। हमारी भाषा रूपकमय है, जिसमें इच्छा बोध तथा संवेदन की क्रिया से संचालित होकर भाव और विचार रूप ग्रहण करते हैं। अपनी सर्जन प्रतिभा में प्रत्येक रचनाकार रूपकमयता को अपने - अपने ढंग से प्रतिष्ठित करता है। भावात्मक स्थिति में रूपक और बिम्ब महत्वपूर्ण भूमिका बदा करते हैं। रूपक स्थिति को आरोपित करता है और फिर उससे विस्तृत तुलना करता है। यद्यपि रूपक और भावचित्र दोनों में विस्तार की अपेक्षा होती है, किन्तु इतने से उसमें निहित मौलिक अन्तर पर पदां नहीं डाला जा सकता। रूपक एक अलंकार है जो संवेदना से उत्पन्न सम्पृक्त नहीं जितना भावचित्र। यही कारण है कि सर्जात्मक अर्थ की निष्पत्ति के लिए भावचित्रों तथा बिम्बों को अधिक महत्व दिया जाता है क्योंकि यह अधिक गहरे अर्थ का बोध कराता है और संवेदना से प्रत्यक्ष प्रभावित होता है।

रूपक और प्रतीक उतने विस्तृत अर्थ का बोध नहीं कराते जितना कि बिम्ब प्रक्रिया। बिम्ब या भावचित्र अधिक संश्लिष्ट अर्थ का बोध कराते हैं। इसमें निहित अर्थ प्रतीक या रूपक की तरह पूर्व निश्चित नहीं होता, बल्कि इसमें अर्थ का अनन्त प्रवाह चलता रहता है। सर्जात्मक भाषा में अर्थ को अधिक गतिशील बनाये रखने में बिम्ब का मुख्य दायित्व होता है। बिम्ब में चित्र का भाव आता है, किन्तु उसका रचनात्मक अर्थ चित्र के दृश्य भाव का दिग्दर्शन कराना मात्र नहीं होता, बल्कि इसमें एक समग्र अर्थ - द्वाया की प्रतिष्ठित होती है। दृश्य प्रतिभा की सृष्टि बिम्ब विधान का सबसे सूक्ष्म कर्म है। बिम्ब यदि अमीष होता है तो अपनी स्पष्टता के कारण नहीं। मानसिक घटना के रूप में संवेदन से विशेषतः सम्बद्ध होना बिम्ब की प्रमुख विशेषता है, जिसके कारण यह भाषा के अन्य रूपां से अलग अपनी सत्ता स्थापित करता है। यह संवेदन का विशेष रूप है। हमारी भावात्मक और नौदिक प्रतिक्रियाएँ — जिसका स्थान संवेदन के प्रतिनिधि के रूप में है, बिम्ब की पूरी सत्ता पर निर्भर रखती है न कि संवेदन के ऐन्द्रिय सादृश्य पर।

बिम्ब अपनी प्रकृति में संश्लिष्ट होता है। यह संश्लिष्टता बिम्ब प्रक्रिया में निष्क्रिय न रहकर सक्रिय रहती है और उसमें एक टकराहट होती है जो दम्बात्मक प्रक्रिया को संचालित करती है। यह सक्रियता अर्थ को विकसित करती है। जिस बिम्ब में अर्थ स्पष्ट होता है उसमें सर्जकता और स्पष्टता सहचरी बनकर भावों और विचारों पर निर्भर रहती है। जब हम अपने मशकतुओं के समक्ष किसी चित्र में कुछ तलाशते हैं तो इन्हीं (भाव और विचार) पर बाह्यादित बिम्बात्मक शक्ति को।

यद्यपि प्रत्येक विधा की भाषा में अर्थ की दृष्टि से बिम्ब का स्थान स्मृहणीय होता है, पर नाटक अपनी प्रकृति में बिम्बात्मक होता है। इसका मूल कारण है कि नाटक अर्थ की समृद्धता पर अधिक से अधिक बल देता है। नाटक की भाषा बिम्बात्मकता के आधार पर प्रेक्षक के ऐन्द्रिय बोध में सहायक होती है। बिम्ब और प्रतीक को नाटकीय क्रिया - व्यापार और संवाद योजना का अगिन्न का कण जाय तो बहिष्कृत न होगी। ये नाटक में शब्द - मितव्यय पर बल देते हैं और साथ ही भाषा की सुनावट, कायं, दृश्य और कथ्य के कां बनकर अद्भुत प्रभाव का संवाज करते हैं। यही कारण है कि अन्य विधाओं की अपेक्षा नाटक में बिम्ब विधान अर्थ की अधिक सम्भावनाओं को बसर प्रदान करता है। भारतेन्दु ने नवीन सम्भावनाओं से युक्त सड़ी बोली को सर्जात्मकता का उत्स मानकर ग्रहण किया तो प्रसाद ने जीवनानुभवों और अर्थ की पुनर्रचना के लिए बिम्ब विधान को नाट्य भाषा का मुख्य कां माना। नाटक जीवन को समृद्धता प्रदान करता है और आधुनिक नाटक की सूक्ष्म अर्थता बिम्ब में अधिकतम सीमा तक साकार होती है।

संज्ञात्मक कल्पना का आधारभूत तत्व बिम्ब है। प्रतीक का विकसित रूप बिम्ब है। बिम्ब प्रतीक हो सकते हैं, किन्तु सभी प्रतीकों को बिम्ब की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता। प्रतीक को बिम्ब का स्तर प्रदान करना एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है, जिसमें प्रसाद का नाम उल्लेखनीय है। भाषा से बिम्बों का सम्बन्ध आदिम युग से रहा है। किसी वस्तु के प्रति व्यक्ति के मन में जो प्रतिक्रिया होती है उस प्रतिक्रिया के परिणामस्वरूप उसके मस्तिष्क पर जो चित्र उभरते हैं वह बिम्ब का सीमित अर्थ है। जैसा कि हरबर्ट रीड ने स्वीकार किया है - " प्रकृति जिसे हम रूपाकारों में देखते हैं,

उस रूपाकार को जब हम अपने नरिरास्य पटल पर अंकित करते हैं, तो वस्तुतः उसे हम बिम्ब कहते हैं। बिम्ब उन शब्द और चिह्नों से जिसे हम भाषा में प्रयुक्त करते हैं, पूर्णतया बला हैं। वे वस्तुतः प्रतीकों और रूपकों के माध्यम से स्वाभाविक क्रियात्मकता द्वारा निर्मित होते हैं और ऐसा प्रभाव उत्पन्न करते हैं जिन्हें केवल वैयक्तिक और संवेदनात्मक ही कहा जा सकता है और ऐसे बिम्ब जब आनन्द प्रदान करते हैं उस अवस्था में उन्हें सुन्दर और निर्दोषित भी कहा जा सकता है। यद्यपि बिम्ब की आयु बहुत दीर्घ है, लेकिन मारतेन्दु के नाटक (' अंधर नगरी ' के अन्तर्ग) में बिम्ब-विधान की स्थिति नकारात्मक है, जबकि प्रसाद इसके विपरीत हैं। बिम्ब - विधान की और अतिरिक्त सजा रही के कारण सर्जात्मक भाषा और बोलचाल की भाषा के बीच पर्याप्त दूरी हो गई। बिम्बों का सम्बन्ध सर्जात्मक भाषा से है, यह निस्संकोच कहा जा सकता है। यदि आधुनिक नाटक का प्रारम्भ मारतेन्दु से माना जा सकता है तो प्रसाद ऐसे पहले नाटककार हैं जिन्होंने नाट्य भाषा को अतिमुखात्मकता से हटाकर आन्तरिक संवेदना से युक्त किया। इसका तात्पर्य यह नहीं कि मारतेन्दु की भाषा संवेदना शून्य है, बल्कि उसमें सीमा और शिल्प के अनुसार संवेदना का निर्धारण हुआ है। प्रसाद ने अपनी नाट्य भाषा में ऐन्द्रिय अनुभवों का प्रभाव विकसित कर उसे अत्यधिक संवेदनशील बनाया— चाहे वह प्रतीकात्मक ही या बिम्बात्मक या कि व्यंग्यात्मक। पर अत्यधिक संवेदना के मूल में बिम्ब - विधान का समृद्ध होना रहा है। प्रसाद ने प्रकृति और मानव के बाह्य और आन्तरिक लय को बिम्ब में अधिक से अधिक चित्रित किया, जिसमें अनुभूति, सर्जात्मक कल्पना तथा विस्तृत संवेदना की महत्वपूर्ण भूमिका है। ऐसी भाषा संरचना में उसकी आन्तरिक माँग के अनुसार लय को बला - बला नहीं सार्थकता दी गई है। (' स्कन्द गुप्त ' के) मातृगुप्त का संवाद इस पूरी भाषिक प्रक्रिया का सादर रूप है—

उस हिमालय के ऊपर प्रभात - सूर्य की सुनहरी प्रभा से बालोकित बर्फ का, पीठे पीठराव का - सा एक महल था। उसी से नवनीत की पुतली भाँककर विश्व को देखती थी। वह हिम की शीतलता से सुसंठित थी। सुनहरी किरणों को जल हुई। तप्त होकर महल को गला दिया। पुतली। उसका मंगल ही, हमारे अनु की शीतलता उसे सुरक्षित रखे।^{१०}

यहाँ अनुभूतियों के संश्लेषण से स्तरात्मक और संश्लेषित व्यं की उद्भावना हुई है

बौर विविध व्यं - स्तरों की परस्पर टकराहट से बिम्ब विकसित होता है। सर्जात्मक भाषा की यही प्रक्रिया है जिससे आत्मादन विभिन्न रूपों में सम्भव होता है। यों अनुभव तो प्रत्येक व्यक्ति में समान हो सकता है, किन्तु उन अनुभवों को सार्थक अनुभूति के रूप में सम्प्रेषित करना सर्जात्मक भाषा का मुख्य कार्य है। उद्युत बिम्ब में शब्दों का बला - बला उतना महत्त्व नहीं है जितना उसके समग्र प्रभाव का। वहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि इतने सघन व्यं की सर्जा कैसे हुई? यहाँ व्यं की सम्भावना शब्द विशेष में न होकर उसकी पूरी मंगिमा में है। इस बिम्ब में प्रकृति का मानवीय स्थिति पर आरोपण है, जिससे प्रेताक की संवेदना बार - बार जागृत होती है। आधुनिक नाटक विशेष रूप से प्रसाद - नाटक की भाषा में सर्जात्मक क्षमता का सही अहसास होने पर प्रबुद्ध पाठक का महत्त्व स्वीकार किया गया है। ऐसी स्थिति में पाठक की सज्जता अवश्य अपेक्षित है। व्यं - प्रक्रिया में पाठक की सही भूमिका ग्रहण करने पर ही व्यं की गहराई तक पहुँचा जा सकता है।

सम्प्राप्त नाटक में मानवीय चेतना को आधुनिक संवेदना में साकार करने के लिए बिम्ब विधान की बौर अत्यधिक जागरूकता दिखाई देती है, किन्तु साथ - साथ उसमें सम्भाव्य यथार्थ को व्यक्त करने की उत्कट आकांक्षा है। मारतेन्दु बौर प्रसाद के नाटकों में निश्चित भौतिक वस्तुएँ उपादान मात्र हैं, किन्तु नये नाटकों (' बाधे - बधूरे, ' ' तीन अपाहिब, ' बतरियाँ) में भौतिक वस्तुओं का बिम्बात्मक रूप व्यं की सर्जात्मक दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। ' बाधे बधूरे ' की केंबी की ध्वनि बौर बन्द डिब्बा इसके सटीक उदाहरण हैं।

अनुभूति जितनी शब्दों की बाँध में परिपक्व होती है उसी सीमा तक भाषा की सर्जाशील होना चाहिए। अन्धथा सर्जात्मक - न भाषा होगी, न रचना। क्योंकि किसी भी रचना की विशिष्टता का मापदण्ड उसकी सर्जात्मक भाषा है। सर्जात्मक भाषा में सर्जक प्रयुक्त शब्द के आधार पर उसके सम्पूर्ण परिवेश बौर पारम्परिक व्यं को ले लेता है। भाषा की सर्जात्मक अभिवृद्धि के लिए भिन्न की उपयोगिता को प्राचीन काल से महसूस किया जाता रहा है। वैदिक क्रिया कलापों का कल्पना शक्ति द्वारा किसी विशिष्ट देवता पर आरोपण काल प्रवाह के साथ भिन्न की संज्ञा पर जाता है। भिन्न निर्माण में कल्पना बौर व्यर्थ का, वाक्यात्म्य बौर परम्परा का सम्बन्ध उसे

सृष्टि के रूप में परिणत कर देता है। मिथ निर्माण का सम्बन्ध व्यक्ति के अचेतन मस्तिष्क से है, ऐसा माना जाता है। फ्रायड ने माना कि मानव के अन्दर विभिन्न कल्पनायें जागृत होती रहती हैं। वे कल्पनायें अचेतन से सम्बद्ध होती हैं, पर अचेतन के घरातल पर। अतः मिथों का निर्माण होता है भाषा के रूपकात्मक प्रयोग से।

मिथक और प्रतीक अर्थ - सम्प्रेषण की एक व्यवस्था हैं। यह अर्थ - व्यवस्था सांस्कृतिक प्रक्रिया में मिथक के स्वरूप और उसके क्षेत्र को व्यापक भावभूमि प्रदान करती है। मिथक किसी संस्कृति का अन्तर्गत ढाँचा होता है बाह्य नहीं। मिथक का अन्तर्गत ढाँचा भाषा को समृद्ध बनाता है— अर्थ की दृष्टि से। रचनाकार अपनी रचना में मिथकों की व्यवस्था मात्र नहीं करता, बल्कि उन्हें अर्थ - व्यवस्था प्रदान करता है। प्रसाद ने 'स्कन्द गुप्त' में मिथक ('उधर म्यानक पिशाचों की छिछाभूमि, उधर नन्हीर समुद्र') का प्रयोग किया है अर्थ को विश्वतन्वीय बनाने के लिए। 'पिशाचों की छिछा - भूमि' में 'पिशाच' पौराणिक मिथक है और 'छिछा - भूमि' रूपक। मिथक और रूपक दोनों ने सम्बन्धीन परिस्थितियों को व्यापक अर्थ प्रदान किया है।

प्रत्येक युग की प्रतिमाएँ, जिन पर विश्वास की जड़ जम चुकी होती है, क्रमशः मिथक का रूप ग्रहण करने जाती हैं। क्योंकि ये व्यक्ति की प्रेरणा - प्रोत्साहन जाती हैं। अधिकांश मिथक ऐसे नायक - नायिका को मूर्त करते हैं, जिनका निर्देश अर्थात् इतिहास, प्रतीकात्मक और व्यापक अर्थ की ओर होता है। उनके चारों ओर परि - व्याप्त प्रमाणजाल उन्हें मिथक के रूप में प्रतिष्ठित करता है। 'पहला राजा' के पुरु और सुनीधा इसी मिथक के अन्तर्गत आते हैं। पुरु जवाहरलाल नेहरू का प्रतीक है। भाषा की सर्वात्मक आवश्यकता से उत्प्रेरित होकर आधुनिक नाटककारों ने मिथ को पौराणिक परिवेश से लिया है, पर उसे नया और व्यापक परिवेश प्रदान करने के लिए। प्रत्ययों को प्रतीक की स्थिति से संकल्पित कर उसे भावचित्रों के घरातल पर प्रतिष्ठित करना सर्वात्मक भाषा की विशिष्टता है। साहित्य की कोई विधा चाहे वह काव्य ही, उपन्यास ही या नाटक उसकी भाषा भाषों को सम्प्रेषित करने के लिए नये प्रतीकों का सर्जन करती है। नये प्रतीकों का सर्जन है अन्ततः भाषा का विकास। नये प्रतीकों के आधार पर बिम्ब, रूपक तथा परिवेश निर्मित होते हैं।

अंकार का प्रयोग केवल भाषा की सौन्दर्यवृत्ता के लिए किया जाता है ऐसा

मानना स्थूल दृष्टि का परिणाम है। अंकार का सम्बन्ध सर्वात्मक भाषा से है। अंकार से प्रोक्त भाषा अंकृत भाषा है, जिसका मुख्य कर्म सौन्दर्य वृद्धि है। जिसका प्रयोग भाषांजन के लिए किया जाता है उसे अंकरण की भाषा कहते हैं। अंकृत भाषा, भाषा का बाह्य पक्ष है जबकि अंकरण की भाषा, भाषा का बान्तरिक पक्ष। सर्वात्मक साहित्य में अंकार भाव - सम्प्रेषण के लिए प्रयुक्त किया जाता है न कि सजाने के लिए। सर्वात्मक अनुभूति कलात्मक होती है और उसकी अभिव्यक्ति भी कलात्मक होगी, अंकरण की भाषा में। आनन्दवर्द्धन ने अंकार को भाषा से सम्बद्ध माना— 'अंकार बाह्यारोपित वादि से युक्त होने पर भी जैसे लज्जा ही कूल-वधुओं का मुख्य अंकार होती है, उसी प्रकार यह व्यंग्यार्थ की छाया ही महाकवियों की वाणी का मुख्य अंकार है।' सुमित्रानन्दन पन्त ने भी अंकार को भाषाभिव्यक्ति का रूप स्वीकार किया। आधुनिक नाटककारों ने उपमा और रूपक में सर्वात्मक उत्स देखा। रूपक का विशिष्ट प्रयोग माधुर के 'पहले राजा' में देखा जा सकता है—

पशु : सोना, चाँदी, ताँबा उत्पादि धातुओं को व्यापारी दुहो, शिल्पियों का बड़ा होगा, अंकारों का पात्र।

कवच : बिलासी लौंग मदिरा-रूपी दूध को दुहो, मधुशाठा का वत्स होगा, मधुशाठा का पात्र।

पशु : ज्ञानी लौंग गुरु को बड़ा बनाकर, वाणी-रूप पात्र में वेद-रूपी दूध को दुहो।

कवच : कलाकार लौंग गंधर्व अप्सराओं को बड़ा बनाकर कल-रूपी पात्र में संगीत और सौन्दर्य का दूध दुहो। १२

रूपक में अनुभूति सम्यक्ता में प्रस्तुत हो जाती है, जिससे संवेदना विवक्षित न होकर समग्र बन जाती है। यह अनुभूति तथ्य को विश्वसनीय बनाती है। समकालीन विखंडित नाटकों में भाषा को किसी प्रकार सजाने की प्रवृत्ति नहीं है। इन नाटकों में भाषा की उच्चतम मानना को बर्णित से बर्णित सर्वश्रील बनाती है।

नाट्य भाषा कर्म की दूसरी प्रक्रिया का निर्वह करती है। एक तरफ नाटक शाब्दिक कर्मकाण्ड के लिए पदबंध, वाक्यविन्यास और व्याकरणिक संरचनाओं पर आधारित है, तो दूसरी तरफ अभिनेय वृत्ति के कारण शब्द, वाणी, स्वर लंघन, घम्वीकन पर। यहाँ तो नाटक की भाषा में कार्य के होने का अस्सास होता है, पर अभिनेय प्रक्रिया में भाषा की वृत्त बनकर तथ्य और दृश्य बन जाती है। नाटक में भाषा भाषा कर्म की

दृष्टि से उतनी समृद्ध नहीं रहती, जितना अभिनेय रूप में। संक्षेप पर भाषा संश्लिष्ट रूप में जाती है— हाव - भाव, क्रिया - व्यापार, लय और गति से युक्त। इसी लिए मरत ने 'नाट्य शास्त्र' में नाटक की अभिनय वृत्ति पर विस्तृत विवेचना की। पर प्राचीन नाटक की काव्यात्मक भाषा यथार्थ से अधिक दूर ले जाती थी जबकि आज ऐसी स्थिति नहीं। आधुनिक नाटक की भाषा किसी अतिवाद का शिकार नहीं, बल्कि उसमें यथार्थ को अधिक से अधिक निरूपित करने का वाग्रह अवश्य है। समग्र यथार्थ के उद्घाटन के लिए आम जीवन की भाषा को लिया गया। यथार्थ का निरावरण करने में यदि भाषा पर बरलीलता का आरोप ('तिलवट्टा' में) लाया गया तो भी स्वीकार्य है। विशेष रूप से विसंगत नाटक के सन्दर्भ में यह बात सटीक उतरती है। नाटक में काव्यात्मक भाषा का समावेश अपेक्षित आवश्यकताओं के आधार पर होता है। वह साधन होता है साध्य नहीं।

यद्यपि नाटक में भाषांतर माध्यम भाषा को सक्षम बनाता है, किन्तु क्रिया - व्यापार, भाव - सम्प्रेषण की आधारभूत भाषा होती है। भाषा पात्र के व्यक्तित्व को अनुशासित करती है। सर्वात्मक अभिनय प्रतिभा भाषा की क्षमता को बढ़ाती है, क्षीण नहीं करती। ऐसी प्रक्रिया में भाषा और भाषांतर दोनों आराम एक दूसरे के पूरक हो जाते हैं।

पात्रानुकूल भाषा नाटक को सक्षम बनाती है। यही कारण है कि प्राचीन संस्कृत नाटकों में पात्रानुकूल भाषा के प्रति विशेष ध्यान दिया गया। मरत ने शकार, द्रमिल, बान्द्र, वनेवर, अन्तःपुर की स्त्रियाँ, त्रेष्ठियाँ, रावपुत्राँ, घेटी के लिए बला - बला प्राकृत भाषा की व्यवस्था की। भारतेन्दु और प्रसाद दोनों ने पात्रानुकूल भाषा पर विशेष बल दिया है, जो नाटकीय परिवेश का निर्धारण करती है। इस प्रेरणा से उद्भावित पात्रानुकूल भाषा प्रयोग और उनकी कर्मणा से परिचित होने के कारण भारतेन्दु ने 'अंधेर नारी' में लोभी शब्दों का उच्चारण कषाया है। 'स्कन्दगुप्त' में कहीं काव्यात्मक भाषा का प्रयोग है तो कहीं बोलचाल की सहज भाषा का, कहीं सीता है तो कहीं युद्ध क्षेत्र के लिए उत्पर सैनिकों के उपयुक्त (दिप्र) भाषा। विविध प्रकार की भाषिक संरचना के मूल में पात्रानुकूलता रही है। समकालीन नाटकों में भाषा के कीर्तय संस्कार पर उतना ध्यान नहीं दिया गया, जितनी सामाजिक परिस्थितियाँ

बौर पात्र - मनोवृत्ति के प्रति । बाज की विसंगत स्थितियों के चित्रण के लिए विसंगत भाषा को सशक्त माना गया है, जिसमें संश्लिष्ट अर्थ अपनी सम्यक्ता में प्रतिबिम्बित हो उठता है । इस जटिल अर्थ का अन्न साहित्यिक भाषा में संभव न बन पाता । विसंगत नाटक में प्रयुक्त असम्बद्ध अंगठ शब्द, वाचिक अरोग, प्रतीक, पुनरावृत्ति, बधुरे वाक्य, उच्चारण की विकृति, वाक्यों के बीच का अन्तराल, उछल - कूद, कलकानी हरकत बौर मान अर्थ सम्प्रेषण की दृष्टि से समृद्ध होता है न कि रिक्त । भरत मुनि ने माँगोलिक शीत्र, काँ, सामाजिक मान - म्याँदा, वक्ता की मनःस्थिति के अनुसार भाषा का कर्णिकरण कर, उसे पात्रानुकूल बनाया । बाज पात्रानुकूल भाषा का वायरा सीमित होकर पात्रों के व्यक्तित्व संस्कारों, शब्द संयोजन, लय, गति बौर बलाघात के रूप में विविधता प्राप्त कर सका है ।

सर्जनात्मक भाषा नाटक बौर उसके परिवेश को शब्दों में पकड़ती है इसलिए नाटककार जो शब्दों का प्रयोग करता है वे संवादों के लिए बड़े महत्वपूर्ण होते हैं । जो शब्द जीवन की गति, लय, तनाव बौर भावना को बिले अधिक वात्समात् करने की क्षमता रखते हैं वे उतने ही नाटक के लिए उपयुक्त होते हैं । तत्सम, तद्भव, देशज, उर्दू तथा अंग्रेजी शब्द समग्र अर्थ को ध्वनित करने के साथ - साथ परिवेश निर्माण में सहायक होते हैं । ' अन्धेर नारी ' में प्रयुक्त तद्भव तथा देशज शब्द यदि व्यंग्य बौर विसंगतियों को उभारते हैं तो ' स्कन्धिपुत्र ' में तत्सम शब्द ऐतिहासिक परिवेश को । विष्णुकुमार अग्रवाल की दृष्टि शब्दों की पारखी है— " साधारण शब्दों के बीच जब साहित्यिक शब्द, विदेशी भाषा का शब्द या कोई नारा थिठा दिया जाता है तब वह न्याया बाबाज के साथ सुनाई देता है । " ^{१३} अंग्रेजी शब्दों के सुन्दर में यह बात विशेष रूप से पायी जाती है । आधुनिक हिन्दी नाटक में देशज शब्दों को उत्साह के साथ ग्रहण किया गया है ।

लय एक ऐसा आयाम है जो नाटक की भावधारा को कैम्य बनाता है । कथानक, चारित्रिक विकास, क्रिया - व्यापार बौर परिवेश निर्माण में लय की महत्वपूर्ण भूमिका होती है । नाटक में जो प्रभावान्विति होती है बौर उसके माध्यम से अर्थ के विभिन्न स्तरों में जो तारतम्य स्थापित होता है वह लय नियोजन द्वारा सम्भव बन पाता है । पारशात्य विचारक आश्वर विन्टर्स ने लय की महत्ता प्रस्तुत शब्दों में स्वीकार की है — " कविता का अस्तित्व समय में होता है, अस्तित्व उसके माध्यम से समय में ब्यसर होता

है और यदि कवि अच्छा हुआ तो वह उस शब्द का छाप उड़ाता है और उस उच्चारण को लयात्मक बना देता है।^{१४} क्ता: वृश्चत्व और ल्य दोनों का एक दूसरे से घनिष्ठ सम्बन्ध है। रंगमंच पर जिन वस्तुओं के प्रयोग से कर्षण ध्वनित होती है उसकी अपनी एक ल्य होती है और इस ल्य का सामान्यत्व संवादों में होता है। ल्य के बदलने से कर्षण धारा परिवर्तित हो जाती है। आधुनिक नाटक में ल्य सर्वाधिक महत्वपूर्ण आधार है, जो नाटक के बान्तरिक संघटन को समझने में सहायक बनती है। ल्य की इस सक्रिय दशा का अवलोकन मोहन राकेश के इस उद्घरण में देखा जा सकता है—

पुरुष १ : तो लोगों को भी पता है वह बाता है यहाँ ?

स्त्री : (एक तीखी नजर उस पर डालकर) क्यों, बुरी बात है ?

पुरुष १ : मैं कहा बुरी बात है ? मैं तो बल्कि कहता हूँ अच्छी बात है।

स्त्री : तुम जो कहते हो, उसका सब मतलब समझ में आता है मेरी।

पुरुष १ : तो अच्छा यही है कि मैं कुछ न कहकर चुप रहा करूँ। और चुप रहता हूँ, तो — ।^{१५}

यहाँ शब्दों में स्वीकृति है जबकि ल्य अस्वीकृति की है। दोनों कर्षण असरानुकूल हैं। जब जिस कर्षण की अपेक्षा हो, उसे ग्रहण किया जा सकता है।

किसी भी रचना की सफलता का मापदण्ड सर्जात्मक भाषा है। प्राचीन नाटकों में यदि सबसे अधिक बल कथावस्तु और चरित्र - चित्रण पर दिया जाता था तो आज भाषिक - विधान की कुशल प्रवृत्ति द्वारा नाटक में अतिरिक्त प्रभाव वर्जित करने की कोशिश है। समकालीन नाटककार समग्र क्षमता को बोलचाल की भाषा में सम्प्रेषित करता है। सर्जात्मक भाषा और जन भाषा के बीच अन्तर है यह विवादास्पद नहीं है। आधुनिक नाटक की भाषा धीरे - धीरे बोलचाल की ओर उन्मुख होती गई। मारतेन्दु पूर्व के पद्य नाटकों में नाट्य भाषा बोलचाल की भाषा से काफी दूर थी, यह दूरी आधुनिक नाटक में क्रमशः कम होती गई। पर इसे बोलचाल की सामान्य भाषा और सर्जात्मक भाषा का अन्तर नहीं मिट जाता। दोनों में अन्तर का मूल कारण भाषा - प्रयोग - विधि है। यह भाषा - प्रयोग - विधि जन भाषा और सर्जात्मक भाषा को अलग करती है, जिसमें कर्षण की सम्यक्ता का बोध शब्द-समूह न कराकर, प्रयोग विधि कराती है। तब शब्दों की सरलता, कठिनता और सुन्दरता उसकी महत्वपूर्ण नहीं रह जाती जितनी उसकी प्रयोग विधि।

॥ स न्द र्म ॥

- १- जॉवेन बारफील्ड : पौयटिक डिक्शन पृष्ठ - ४६
- २- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : भाषा और संवेदना पृष्ठ - १४
- ३- - वही -
- ४- बी०एल० हॉर्क : लैंग्वेज, थाट, रेंड रिजल्टी पृष्ठ - २२५
- ५- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : भाषा तथा संवेदना पृष्ठ - २३
- ६- स्फ० डब्लू वाटसन : इंग्लिश पौयट्री एण्ड द इंग्लिश लैंग्वेज पृष्ठ - ६७
- ७- **The negative theory of poetic diction was a consistent attempt to differentiate words by their associations. "**
- ८- **" The question is, how far a poet, in pursuing the description or image of an action, can attach himself to little circumstances, without Vulgarity or trifling ? What particulars are proper, and enliven the image, or what are impertinent and clog it ? "**
- ९- टी०एस० इलियट : उद्भूत, रीलिजाकेथ द्विड : पौयट्री पृष्ठ - १६
- १०- हार्वर्ट रीड : द फार्मस वांफ थिंग्स कन्नोन पृष्ठ - ५१
- ११- जयशंकरप्रसाद : स्कन्दगुप्त प्रथम कंक दृश्य - ३ पृष्ठ - १५
- १२ - जानन्दवर्धन : ध्वन्यालोक ३ । ३८
- १३ - जादीशचन्द्र माधुर : पहला राजा : कंक तीन पृष्ठ - ८४
- १४- डॉ० विपिनकुमार अवाल : आधुनिकता के पहलू पृष्ठ - ७४
- १५ - बाइवर विन्टर्स : इन डिफेंस वांफ रीज़न की भूमिका (नयी समीक्षा के प्रतिमान सं० डा० निर्मला जैन) पृष्ठ - ४२
- १६ - मोहन राकेश : बाघे बधूरे पृष्ठ - १८

द्वितीय अध्याय
उत्पत्तिवशात्

॥ नाटक की भाषा : मरुत मुनि और वरसू का दृष्टिकोण ॥

(भारतीय और पश्चात्त्य नाट्य दृष्टि की तुलना)

नाटक अन्वय विधाओं की अपेक्षा इसलिए विशिष्ट है कि इसका सर्वत्र संवादों के रूप में होता है। परिप्रेक्ष्य संवाद का निर्माण करते हैं, वर्णनों का नहीं, जबकि अन्वय विधाओं में ऐसा नहीं है। किसी भी नाटक का पहला महत्वपूर्ण पक्ष संवाद होता है। संवाद की साहित्यिक उपलब्धि पर ही किसी नाटक की सफलता निर्भर करती है। पात्रों के बीच में जो वैयक्तिक और अन्वयव्यक्तिक प्रतिक्रिया होती है, उसे नाटककार संवाद के रूप में अभिव्यक्त करता है। संवादों की रचना में नाटककार की दृष्टि पात्र, सन्दर्भ, परिवेश एवं परिप्रेक्ष्य सब पर रहती है। नाटकीय संवाद विधान की दृष्टि से विम्ब, इन्द्र, ल्य, व्यंग्य आदि किसी भी रूप में हो सकते हैं। संवाद सीधे पात्रों के जीवन से संश्लिष्ट रहता है, जिससे नाटक में रचनात्मक संसार का निर्माण होता है। इसका महत्व प्रेरणणीयता से भी जुड़ा है। संवाद की भावात्मकता तथा भाषिक - दाम्पता, प्रेरणणीयता तथा व्यात्मकता नाटक में अपूर्व प्रभाव पैदा करती है।

संवाद भाषा ही है। संवादों का अस्तित्व भाषा से है। दोनों में अन्तर यह है कि संवाद वक्ता और श्रोता पर पूर्णतया आश्रित रहता है। वास्तविक जीवन में भाषा की महत्ता इसीलिए महसूस हुई होगी। इसके लिए दो व्यक्तियों में वार्तालाप अपेक्षित होता जो सामान्य होते हुए भी विशिष्ट होता है, और सर्जनात्मक दाम्पता के माध्यम से प्रवाहित होता चलता है। सर्जनात्मक भाषा मानव - संवेदना पर अधिक - से - अधिक प्रभाव डालती है। वस्तुतः नाटक की भाषा नाटक के संवादों को निर्मित करने के साथ - साथ नाटककार की भाषिक दाम्पता को भी निर्धारित करती है। उसमें उसका अनुभव, नाट्य - वस्तु, पात्रों का व्यवहार और उनको रूपायित करने वाले भाषिक - विम्ब सब उसी के अंश बन जाते हैं। अतः भाषा संवादों की मात्र वाहिका न बन कर आधार - वस्तु का स्थान ग्रहण कर लेती है। कथानक, चरित्र, स्थिति, वातावरण में स्वयं को निर्मित करती चलती है। भाषागत सापेक्षतावाद के अनुसार की २२० हॉफ़े ने भाषा को नियन्त्रिता कहा है "भाषा विचार की अभिव्यक्ति का माध्यम नहीं वरन् उसके स्वरूप का नियन्त्रण करने वाली है।" यों भाषा नाटक के

संवाद का माध्यम नहीं है परन्तु मूर्तिकार की मिट्टी के समान है और संवाद उसके द्वारा निर्मित मूर्ति। मूर्ति के लिए एक विशेष प्रकार की मिट्टी की आवश्यकता होती है और नाटकीय संवादों के लिए विशिष्ट भाषा ही सर्जनात्मकता प्रदान कर सकती है। कलाकार मिट्टी से मूर्ति के एक - एक अंग को सांचे में ढालता है, नाटककार भाषा से संवाद को बनाता है। मिट्टी और मूर्ति उपादान और कार्य हैं ठीक भाषा और संवाद की तरह। दोनों एक होकर भी बला हैं। अतस्व सशक्त भाषा संवादों को सजीव बनाने में समर्थ होती है।

आचार्य भरतमुनि ने 'नाट्यशास्त्र' के अन्तर्गत जिस स्वतन्त्र चिन्तन और मन को प्रतिपादित किया है, वह भारतीय साहित्यिक विधाओं का आदि स्रोत है। भरतमुनि के नाट्य सिद्धान्तों का निर्माण काठ ईसवी सन् के आस - पास कहा जा सकता है।

भारत की दृष्टि से मानव स्वभाव के विभिन्न रूप होते हैं।^२ सुख - दुःख के प्रभाव से जीवन की अवस्थाओं में विविध और भिन्नता होती है। प्रकृति के परिवेश में मानव - जीवन सुख - दुःख के सूक्ष्म सूत्रों से प्रतिक्षण विकसित होता चलता है, उसके मस्तिष्क में सुख - दुःख से परिपूर्ण संवेदना निरन्तर होती चलती है। सशक्त भाषा द्वारा नाटक में निहित वार्तालाप से प्रमाता को सजीवता का आभास होता है। नाटक में रचनाकार की भाषा अपनी प्रकृति को त्याग कर लोकोत्तर संवेदना के प्राण रस का प्रतिष्ठान करती है। उसी सर्जनात्मक भाषा द्वारा सामाजिक के हृदय की संवेदना पात्रों की वाणी में समाविष्ट हो जाती है। इस एकाकारता से लोकोत्तर संवेदना के महाभाग रस का आविर्भाव होता है। इससे पाठक के हृदय में आनन्द की अनुभूति होती है।

नाट्य - भाषा का विवेचन करते समय भरतमुनि ने अमिनय को मूलतः दृष्टि में रखा। यही कारण है कि 'नाट्य - शास्त्र' के अन्तर्गत संवाद का विस्तृत विवेचन किया है। संवाद योजना में पात्र - भाषा, परिस्थिति, वातावरण एवं अनुपात को भी ध्यान में रखा जाता है। मूषण, अक्षर - संघात, शोभा, उदाहरण, हेतु, संशय, दृष्टान्त, प्राप्ति, अमिप्राय, निदर्शन, निरुक्ति, सिद्धि, विशेषण, गुणात्तिपात, अतिशय, तुल्यकर्म, फलोच्चय, दृष्ट, उपदिष्ट, विचार, विषय, प्रश्न, अनुभव, माला,

वाचिण्या, गर्हण, व्यापत्ति, प्रतिदि, पृच्छा, तारुष्य, फौर्य, ऐह, ज्ञोम, गुण - कीर्तन, सिद्धि और प्रियवचन इन इरीस लक्षणों का प्रयोग नाटक में होना चाहिये ।

अंतरा, गुण और विचित्र कर्ण से भरा हुआ वाक्य 'मूषण' कहलाता है । जहाँ श्लेष के माध्यम से अधिक कर्ण अभिव्यक्त किया जाय वहाँ 'अंतर - संयोज' होता है । जब सिद्ध कर्णों के साथ असिद्ध कर्ण निकाला जाता है तब 'शोभा' होती है । कम शब्द में अधिक कर्ण भर देने की क्षमता को 'उदाहरण' कहा जाता है । जहाँ अपनी दृष्टि को आकर्षक एवं संज्ञात्मक वाक्य में व्यक्त किया जाता है वहाँ 'हेतु' कहलाता है । विभिन्न प्रकार के चिन्तन वाले एक वाक्य के समाप्ति करने के उा को 'संक्षेप' और विभिन्न पदार्थों के विभिन्न - विभिन्न कर्णों को उद्घाटित करने वाले वाक्य को 'दृष्टान्त' कहा जाता है । जहाँ वाक्य के कुछ अंश में भावों का अनुमान ला लिया जाता है वहाँ 'प्राप्ति' और जहाँ समानता के कारण किसी नवीन कर्ण की फलक ही वहाँ 'अभिप्राय' होता है । यदि मुख्य - मुख्य कर्णों की गिनती के आनखुद पिछले कर्णों की अपेक्षा आगे कर्णों को महत्व दिया जाता है, तो उसे 'निदर्शन' कहा जाता है । अस्पष्ट वाक्य के स्पष्टीकरण के लिए प्रयुक्त वचन को 'निरुक्ति' कहा जाता है । प्रयुक्त नामों के वर्णन से दृष्ट कर्णों की अभिव्यक्ति को 'सिद्धि' और प्रमुख कर्णों वाले शब्दों के प्रयोग से विशेषता से युक्त वचन को अभिव्यक्त करने के उा को 'विशेषण' कहा जाता है । जहाँ एक प्रकार के गुण वाले और विपरीत कर्ण वाले शब्दों से मधुर और कठोर दोनों कर्ण निकले वहाँ 'गुणातिपात' होता है । जहाँ सामान्य बात को अधिक बढ़ा बढ़ाकर कहा जाय वहाँ 'अतिशय' और सामान्य कर्ण वाले रूपकों और उपमानों से ऐसे कर्ण अभिव्यक्त हों कि पाठक को सहसा विश्वास न हो वहाँ 'तुल्यार्क' होता है । एक शब्दों से युक्त एक वाक्यों के प्रयोग को, जिनका कर्ण समान ही उसे 'फौच्य' कहा जाता है । देश, काउ और रूप के अनुसार प्रत्यक्ष या परोक्ष वाक्य को 'दृष्ट' कहते हैं । जिस वाक्य में किसी शास्त्र के कर्णों को ग्रहण कर विद्वत्तापूर्ण आकर्षक शब्द प्रयोग किया जाय उसे 'उपदिष्ट' और जिसमें पूर्व वर्णित बातों के समान कर्णों से परिपूर्ण परोक्ष कर्णों को व्यंजित करने वाले विभिन्न प्रकार के तर्क - वितर्क से युक्त वाक्य का प्रयोग किया जाय वहाँ 'विचार' होता है । पूर्व निर्दिष्ट बात से भिन्न और सन्देह से युक्त कर्ण प्रकट करने की प्रणाली को 'कर्ण विपर्यय' कहा जाता है । जहाँ वाच्य कर्णों को छोड़कर एक प्रकार से

विभिन्न अर्थ की प्रतीति करायी जाय वहाँ ' अनुभव ' होता है। जब उचित अर्थ की अभिव्यक्ति के लिए बनेक प्रयोजनों की गिनती करायी जाती है तब ' माला ' होती है। जब प्रसन्न होकर दूसरे के कथनानुसार क्रिया की जाय तब ' दाक्षिण्य ' कहा जाता है। दोषों की गिनती करते हुए गुण की अभिव्यक्ति को ' गहँग ' कहा जाता है। जब किसी दूसरे अर्थ की अभिव्यक्ति करते हुए कोई दूसरा माधुर्य युक्त अर्थ प्रकट किया जाय तब ' अर्थापत्ति ' होता है। वाक्यार्थ को विमूर्च्छित करने वाले लोक - प्रसिद्ध वाक्यों द्वारा किसी बात को व्यक्त करने की प्रक्रिया को ' लोक-प्रसिद्धि ' कहा जाता है। मूल वाक्यों द्वारा अपनी या दूसरे की कोई बात सूझने के अंग को ' पृच्छा ' और अपरिचित बातों को परिचित की तरह प्रयुक्त करने के अंग को ' सारूप्य ' कहा जाता है। अपने मन की कोई बात किसी दूसरे को लक्ष्य करके कही जाती है, तो उसे ' मनोरथ ' कहा जाता है। जहाँ शास्त्रार्थ की कला में निपुण लोग वाक्य को कलात्मक अंग से इस प्रकार कहें कि समान अर्थ प्रकट हो वहाँ ' लेश ' होता है। जहाँ दूसरे दोषों के माध्यम से अपना वर्णन किया जाय वहाँ ' ज्ञोष ' होता है। जहाँ किसी व्यक्ति के वास्तविक गुणों के अतिरिक्त गुणों का नाम लेकर वर्णन किया जाय वहाँ ' गुणकीर्तन ' होता है। किसी वाक्य के प्रारम्भ मात्र से पूर्ण अर्थ की प्रतीति को ' सिद्धि ' और पूज्य व्यक्ति की पूजा या प्रसन्नता प्रकट करने के लिए किसी वाक्य के प्रयोग करने के अंग को ' प्रियोक्ति ' की संज्ञा दी जाती है।

संवाद के लक्षणों को भरतमुनि ने काव्य विमूर्च्छण कहा है। नाटक में संवादों का उचित प्रयोग होना चाहिए। भरत ने नाटक में स्वामाविक और सुन्दर भाषा के प्रयोग पर अधिक बल दिया है, जिससे प्रेक्षक उसे मस्ति - मूर्ति सम्पन्न करें। संवादों में धौलवाल की भाषा का प्रयोग होना चाहिए, जिससे प्रमाता वर्ग अर्थार्थ के निकट पहुँच सकें। संवाद के वाक्य अधिक लम्बे और शिथिल न होकर छोटे और चुस्त होने चाहिए।

चूँकि नाटकों की वस्तु अधिकांशतः महाकाव्यों पर आधारित थी, इसलिए भरतमुनि ने नाटक में पद्य की भाषा को स्वीकार किया। काव्यात्मक भाषा, रस एवं वातावरण की सृष्टि में सहायक होती है। भरत ने नाट्य भाषा में यथोचित स्थान पर गीतों के प्रयोग पर बल दिया है। गीतों द्वारा नाटक की भावधारा में रस का संवरण होता है। जहाँ गीत नाट्य - भाषा की गतिशीलता में बाधक होते हैं वहाँ इनका प्रयोग

जमेद्विजित नहीं है। गीत की योजना प्रायः स्त्री पात्रों द्वारा ही करने के पक्ष में मरत रहे हैं। पुरुष द्वारा गायन और स्त्री द्वारा पाठ की परम्परा भी रही है, परन्तु स्त्री के गीत में जो माधुर्य होता है, वह पुरुषों द्वारा सम्भव नहीं है। विभिन्न प्रकार के भावों के प्रकाशन के लिए गीतों का प्रयोग सम्भव है। पञ्जाब, प्रसाद ने भी देश, मक्ति, भाव एवं रस का समृद्ध वातावरण प्रस्तुत करने के लिए बनी नाटकों में गीतों का उचित प्रयोग किया है। अतः जहाँ जहाँ को अभिव्यक्त करने के लिए रचनाकार शब्दों के प्रयोग में कठिनाई अनुभव करता है, वहाँ गीत प्रभाव को उत्पन्न करने में सहायक होता है।

भारत की दृष्टि से नाटक में प्रयुक्त होने वाली भाषाओं के चार प्रकार होते हैं— ब्रति - भाषा, आर्य - भाषा, जाति - भाषा, ज्यानन्तरी - भाषा (न्योन्यन्तरी भाषा)। ब्रति - भाषा वैदिक शब्द बहुल होती है। आर्य - भाषा श्रेष्ठ जाति की भाषा होती है। यह वैदिक है या नहीं यह अस्पष्ट है। न्योन्यन्तरी भाषा पशु - पक्षियों की बोली की अनुकरणात्मक भाषा होती है। ४

देवगण की ब्रति - भाषा तथा गूणों की आर्य - भाषा होती है। संस्कार रूप विशेष रूप से विद्यमान होने से इनका सातों दीपों में प्रचलन है।

नाटक में प्रयुक्त होने वाली जाति - भाषा दो प्रकार की होती है। इसमें अनेक आर्य तथा श्लेषों द्वारा व्यवहार में आने वाले शब्द समाविष्ट रहते हैं, जो भारत में बोले जाते हैं— प्राकृत पाठ्य। जो वीरौद्ध, वीर उल्लि, वीरौदाय, वीरप्रशान्त नायक हों, उनके लिए संस्कृत पाठ की योजना की जाती है। भारत ने आवश्यकतानुसार इन सभी नायकों में प्राकृत पाठ की योजना पर भी बल दिया।

यदि कोई उद्यम पात्र अपने राज्य या रेश्वर्य से प्राप्त होने पर अपने पद में मत्त हो या फिर दरिद्रता से अभिमूत हो, तो उसकी इन मत्त दशाओं में संस्कृत भाषा की योजना न रखकर प्राकृत भाषा रखनी चाहिए। जो पात्र किसी विशेष कारण से राघु, संन्यासी का वैश धारण किये हों, तो उनके लिए प्राकृत पाठ की योजना की जाती है। बालक किसी मूत या पिशाच से ग्रस्त व्यक्ति, स्त्री प्रकृति के पुरुष, नीच जाति के पुरुष की भाषा प्राकृत होती है।

भारत के अनुसार— जाति, गुण, रूप एवं परिस्थितियों के अनुसार विभिन्न भाषा

नाटक में प्रयुक्त होनी चाहिए। शंकराचार्य, साधु, बौद्ध, निज़रू, गौत्रिय, वेवपाठी, ब्राह्मण और जो अपनी प्रतिष्ठा वा स्थिति के अनुसार व्यवहार रखी हों उनकी भाषा संस्कृत रखनी चाहिए। किसी विशेष अवसर पर मल्लारानी, वैश्या तथा शिल्पकारी जैसे स्त्री पात्र भी संस्कृत भाषा का व्यवहार कर सकते हैं। जब चन्धि या विग्रह से सम्बन्धित बात बोल रही हों, आकाश में किसी उदित नक्षत्र के शुभ या अशुभ फल पर विचार किया जा रहा हो तथा किसी पक्षी को आवाज सुनकर शुभ या अशुभ भविष्य की कल्पना की जानी हो तभी स्त्री, शिल्पकारी पात्र भी संस्कृत भाषा का प्रयोग कर सकते हैं। विविध रुचि वाले प्रजा के विरोध के लिए तथा ज्ञान को प्रदर्शित करने के लिए वैश्याएँ भी संस्कृत भाषा का प्रयोग कर सकती हैं। चूँकि अप्सराओं का देवताओं से संसर्ग रहता है, इसलिए इनके मुख से संस्कृत भाषा बोलने का प्राविधान होना चाहिए। अप्सराओं के विचरण समय में स्वभाविक प्राकृत पाठ्य रहना उचित है, परन्तु किसी मानव - पत्नी के रूप में इनको रखा जाय तो अक्षरानुकूल संस्कृत वा प्राकृत कोई भी भाषा रखी जा सकती है।

भारत ने प्राकृत को भी सात भागों में विभाजित किया है— मागधी, अन्ती, प्राच्य, शौरसेनी, अर्द्धमागधी, वाह्लीका, दाक्षिणात्या। नाट्य रचना में इनके अतिरिक्त कुछ विभाषाएँ हैं, जो गाँव स्थान रखती हैं—शाकारी, बामीरी, चाण्डाली, शबरी, द्राविडी, बान्धी तथा वनवरों की अपनी जंगली भाषाएँ।

मुख्य प्राकृत भाषाओं का व्यवहार कुछ विशेष पात्रों के लिए ही भरतमुनि ने उपयोगी बताया है— राजा के अन्तःपुर के रत्नक तथा सेवकों की मागधी भाषा तथा राजपुत्र चेट तथा त्रेष्ठिक की अर्द्धमागधी भाषा नियत रखनी चाहिए। विदूषक तथा उसके सदृश पात्रों की प्राच्य भाषा तथा घृत प्रकृति के पात्रों की अन्ती - भाषा रखी जानी चाहिए। सुविधानुसार नायिका तथा उसकी सारी सखियों की भाषा शौरसेनी ही। सैनिकों, जुबारियों, नगरमुख्य वारदाक की दाक्षिणात्या भाषा तथा भारत के उत्तर भाग के निवासी क्षत्रियों की, अपनी देश भाषा वाह्लीकी होनी चाहिए। शकार, शक तथा उसके अनुरूप स्वभाव वाले क्षत्रियों की शाकारी भाषा तथा पुलस्त, डौम और इसके समान अन्य नीच जातियों की भाषा चाण्डाली होनी चाहिए। कौयलों के व्यवसायी बहेलियों, लकड़ी और पत्तों को जंगल से ढोकर अपनी जीविका चलाने वाले श्रमिक जैसे पात्रों

से शाबरी भाषा का प्रयोग करवाना चाहिए ।

यहाँ हाथी, घोड़े, पकरे, भेड़, बिल, गायों को बाँधा जाता है उन स्थानों के निवासियों की भाषा शाबरी, द्राविड़ आदि देशों के वनवासियों की द्राविड़ी भाषा रही जाती है । चुंग के खोदने वाले धमिलों, जेलों के पहरेदार, आपच्छिस्त नाक या उसके सदृश दूसरे पात्रों की भाषा मागधी रखी जाती है ।

भारत की गंगा नदी और सागर के मध्यवर्ती प्रदेशों की भाषा 'ए' कार बहुल भाषा, जो सम्भाग विन्ध्याचल पर्वत और सागर के मध्यवर्ती हों उनकी भाषा 'ने' कार बहुल, वेङ्गती नदी के उत्पर्वती प्रदेशों तथा सीराष्ट्र और अन्ती देशों की 'चे' कार बहुल भाषा, पर्वतीय, सिन्धु तथा सीधीर देश के निवासियों की 'ये' कार बहुल भाषा रखनी चाहिए ।

नाटक में वाचिक अभिनय के अन्तर्गत मरुत ने लोकोक्तियों में व्यवहृत किये जाने वाले उत्तम, मध्यम तथा अधम पात्रों को सम्बोधित किये जाने वाले नियत शब्द तथा उनके प्रयोग विधान को निरूपित किया है ।

जो देवताओं में ब्रेष्ठ महात्मागण तथा महर्षि हों, तो उन्हें 'भगवान्' शब्द से, ब्राह्मण के लिए 'वार्य' शब्द, सिद्धांत के लिए 'वाचार्य', बड़े मनुष्य को तात्, ब्राह्मण द्वारा पत्नी को 'व्यात्य', सामान्य पुरुष को 'माघ' तथा उससे कम स्थिति वाले पुरुष को 'मारिण' शब्द से सम्बोधित किया जाना चाहिए । समान अवस्था वाले पुरुष एक - दूसरे को 'वयस्क', सूत्र के द्वारा रस में स्थित पुरुष को 'वायुष्मन्', तपस्वी और प्रशान्त स्वभाव वाले पुरुष को 'साधो', सेवकों द्वारा कुमाराज राजकुमार को 'स्वामी' तथा अधम पात्र को 'हे' शब्द से सम्बोधित किया जाना चाहिए । मरुत ने नाटक में कार्य, हुनर, विषा, जाति, जन्म उसकी अवस्था और स्थिति के अनुसार ही सम्बोधन शब्द को प्रयुक्त किया । नाटक में उन्होंने स्त्रियों के लिए भी 'भगवती', सेवक और परिचारिकाओं द्वारा राजपत्नियों को 'मट्टिनी', बड़ी बहन को 'भगिनी', पत्नी को 'वार्या' शब्द से सम्बोधित करना चाहिए ।

इस प्रकार मरुत के संवाद और भाषिक विवेचन के मुख्य वाचार रहे हैं— वक्ता की मनःस्थिति, उसकी जातिगत स्थिति, नैमीय परिस्थिति और सामाजिक मान-मर्यादा ।

यों आधुनिक भाषिक विवेचन के दो मुख्य आधारों— भांगोलिक और सामाजिक को भरत अपने हंग से पूर्णरूप से करते हैं ।

नाट्य - भाषा के प्रसंग में भरतमुनि ने वृत्तियों का निरूपण किया है । वृत्तियों द्वारा भावों का प्रकाशन होता है, इसलिए भरत ने इनको नाटक की माता कहा । ५ भारतीय सात्वती, कैशिकी, वारमटी इन चारों वृत्तियों में भाषा की दृष्टि से भारतीय वृत्ति का स्थान महत्वपूर्ण है । इसमें पुरुष पात्रों द्वारा संस्कृत पाठ का प्रयोग होता है । नटों के वाक् - विन्यास तथा उनके नाम के कारण इसका नाम 'भारती' पड़ा । वाचिक वेष्टा के अभाव में किसी भाषा का प्रदर्शन असम्भव है । भरत मुनि ने 'भारती' वृत्ति को चार भागों में वर्गीकृत किया— प्ररोचना, वामुख, वीधी और प्रहसन ।

विजय, मंगल, अच्युत्य एवं पाप प्रशमन युक्त वाणी नाटक के प्रारम्भ में प्रयुक्त होने पर प्ररोचना होती है । प्ररोचना द्वारा ही प्रस्तोता - पात्र काव्य का उपसर्पण हेतु और युक्तिपूर्वक करता है । सूत्रधार के साथ जब नटी, विदूषक या परिपार्श्विक शिल्प, वक्रोक्ति, प्रत्युक्ति अथवा स्पष्टोक्ति के माध्यम से संवाद की योजना करते हैं, तब वामुख होता है ।

नाटक की भाषा को अङ्कित करने के लिए ह्रस्व और अलंकार का निर्देश भी भरत मुनि ने दिया है । उपमा, रूपक, दीपक, यमक अलंकार कहीं - कहीं नाटक में भावों के संचार के लिए सहायक सिद्ध होते हैं ।

भरत ने पात्रों के स्तर के अनुसार नाट्य - भाषा का विस्तृत विवेचन किया है जिससे यह प्रकट होता है कि तत्कालीन समय में नाट्यकारों के लिए पात्रों की भाषा विषयक मान्यता को ध्यान में रखा अत्यन्त आवश्यक था । नाट्य - भाषा विषयक वर्गीकरण का उल्लेख करते समय भरतमुनि की मूल दृष्टि जाति, पद, गुण, कार्य, देश, मर्यादा आदि पर विशेष रूप से थी । नाटक में प्रयुक्त उर्जनात्मक भाषा द्वारा देश, काल और वातावरण की सृष्टि भी हो जाती है । जो पात्र जिस देश का होता है उसी भाषा का प्रयोग करता है जिससे प्रमाता को देश, काल और व्यर्थ का बोध होता है । अतः भाषा का परिवेश - सर्वत्र में बहुत बड़ा हाथ होता है । 'नाट्य - शास्त्र' में भाषा की सम्प्रदाय को नाटक में जो स्थान दिया गया है, वह अन्यत्र नहीं । भाषा

के विभिन्न ङाँ का इसमें सुव्यवस्थित विवेचन ही नहीं है, बल्कि अपने स्वतन्त्र चिन्तन और गहन मन द्वारा भरतमुनि ने ऐसे रस, छन्द, अङ्कार का निर्माण भी किया है, जिसकी नींव पर परवर्ती आचार्यों ने अपने सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया।

भरतमुनि के समान अरस्तू ने भी पार्श्वान्त्य काव्यशास्त्र की नींव को प्रतिष्ठित किया। अरस्तू का समय चौथी शताब्दी माना जाता है। 'काव्यशास्त्र' और 'राजनीति' में अरस्तू ने नाटक की भाषा पर स्वतन्त्र चिन्तन किया है।

अरस्तू ने भाषा को दो वर्गों में विभाजित किया— गद्य की भाषा, पद्य या छन्द की भाषा। नाटक में दूसरी भाषा का प्रयोग होता है।

अरस्तू ने नाटक को दो भागों में विभाजित किया— त्रासदी और काम्दी। त्रासदी का लक्ष्य त्रास और करुणा की उद्बुद्धि करना है इसलिए उसमें सज्जात्मक भाषा की आवश्यकता होती है। काम्दी का लक्ष्य हास्य की सृष्टि करना होता है।

'त्रासदी किसी गम्भीर स्वतःपूर्ण तथा निश्चित आचाम से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम है, जिसका भाव्यम नाटक के भिन्न - भिन्न भागों में भिन्न - भिन्न रूप से प्रयुक्त सभी प्रकार के अभिरणों से अलंकृत भाषा होती है, जो समास्थान के रूप में न होकर कार्य - व्यापार रूप में होती है, और जिसमें करुणा तथा त्रास के उद्देश्य द्वारा इन मनोविकारों का उचितविवेचन किया जाता है।' ६

अरस्तू ने 'काव्यशास्त्र' में नाटक की कलायस्तु को अधिक महत्ता प्रदान की है, लेकिन ऐसा नहीं है कि उन्होंने नाटक की भाषा पर विचार ही न किया हो। कथानक के अन्तर्गत अनेक घटनारं क्रमिक रूप से निहित रहती हैं। कथानक की अभिव्यक्ति नाटककार चरित्रों तथा पात्रों द्वारा करता है। पात्रों की अभिव्यक्ति में चरित्र, भाव, भाषा सभी सन्निहित हो जाते हैं। अतः सज्जात्मक भाषा नाटककार को विशिष्ट कथानक के चरित्र के लिए प्रेरित करती है, और कथानक अर्जित भाषा के लिए बाध्य करती है।

'जो कवि भाव की अनुकृति करके लिखता है, उसी का सबसे अधिक प्रभाव पड़ता है, क्योंकि उसकी अपने पात्रों के साथ सहज अनुकृति होती है। दौम और क्रोध का स्वयं अनुभव करने वाला कवि ही पात्रगत दौम और क्रोध को जीवन्त रूप में अभिव्यक्त कर

सकता है, अतः काव्य - सृजन के लिए कवि में प्रकृति - दत्त प्रतिभा तथा इष्ट विनोद आवश्यक है। पहली स्थिति में कवि किसी भी चरित्र के साथ तादात्म्य कर सकता है और दूसरी स्थिति में वह 'स्व' की मूर्तिका से ऊपर उठ जाता है।^७

उपर्युक्त विवरण के आधार पर यही कहा जा सकता है कि सभी व्यक्ति कलाकार नहीं हो सकते। प्रकृति - दत्त प्रतिभा द्वारा ही उसका अनुभव कलात्मक होता है। कलात्मक अनुभव का अभिव्यक्तिकरण भी कलात्मक भाषा द्वारा होता है, इसी लिए वह जीवन के प्रत्यक्ष अनुभव से भिन्न होकर संगीतता पर बल देता है। त्रासदी में मद्रता चरित्र का मूल आधार होता चाहिए। रचनाकार अपने उद्देश्य के अनुसार भाषा का प्रयोग करता है। यदि उद्देश्य मद्र है, तो उसके द्वारा निर्मित चरित्र की भाषा भी मद्र होगी। इसी लिए वरस्तू ने प्रारम्भ में ही स्पष्ट कर दिया है कि त्रासदी में मानव का 'मध्यम चित्रण होता है।' अतः त्रासदी की कथावस्तु में गम्भीर और सशक्त भाषा द्वारा मानव का मध्य चित्रण होना चाहिए, जो मानव की नैतिक भावना को तुष्ट करे। अन्यथा उसकी विपत्ति पाठक के मन में सहानुभूति नहीं उत्पन्न कर सकेंगी। मद्रता का दायरा किसी सीमा में बाध नहीं होता। सभी काँ के जोंग इसका आस्वाद ले सकते हैं।

वरस्तू ने भाषा को नाटक के माध्यम के रूप में स्वीकार किया। उसमें अनुकरण का साधन भाषा ही होती है। यह अनुकरण कार्य का होगा। यह कार्य या तो भिन्नों का एक - दूसरे के प्रति होगा, या शत्रुओं का ब्रह्मा किसी का भी न होकर किसी ऐसे कार्य का होगा जिससे वह स्वयं अभिन्न रहे और उसका संयोजन करे। अनुकरण का तात्पर्य मात्र यथार्थ चित्रण नहीं है, बल्कि वह यथार्थ के नजदीक कलात्मक चित्रण है जिसमें भाव - तत्त्व और कल्पना - तत्त्व का भी समावेश रहता है।

वरस्तू के अनुसार— 'जहाँ तक कथावस्तु का प्रश्न है, चाहे वह त्याग ही या उत्पास कवि को सबसे पहले एक सामान्य रूप - रेखा तैयार कर लेनी चाहिए और फिर उसमें उपास्थानों का समावेश तथा विवरण - विस्तार करना चाहिए।'^८

गहन अनुभूति के कारण ही रचनाकार सृजन का सहारा लेता है। सामान्य व्यक्ति के अनुभव की अपेक्षा रचनाकार का अनुभव इसी मायने में विशिष्ट होता है। यही कारण है कि भाषा द्वारा वह साहित्य का सृजन कर लेता है। जैसा कि

डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने कहा है— ' अनुभव होने का अनुभव होना अनुभूति है और भाषा भी ।' ^६ नाटककार अपनी विशिष्ट अनुभूति को सामान्य भाषा में प्रस्तुत करता है । सहृदय को विशेष का अनुभव करने में कठिनाई का सामना करना पड़ता है, इसलिए विशेष को सख्ततम भाषा में व्यक्त किया जाता है । सह्र भाषा द्वारा सहृदय पाठक में साधारणीकरण होता है— इसका निर्देश वरस्तू के उपर्युक्त उदाहरण में मिलता है ।

मानव - अन्तःकरण में निहित सुख - दुःख की विभिन्न भावधारकों को , जीवन की संक्रान्तिलाव को, जीवन की विषमता को नाट्य - भाषा में स्वगत कथन के माध्यम से सख्ततम ढंग से समझा जा सकता है । स्वगत कथन की एक निश्चित सीमा होनी चाहिए, जिसी पाठक को नीरसता और भाषा की शिथिलता का बोध न हो । जीवन का अन्त दुःख से होता है, इसलिए त्रासदों का अन्त दुःखात्मक माना गया है । नियति सबके ऊपर होकर मनुष्य को नचाती है, उन्हें परेशान करती है और उसके कार्यों का कोई कारण होना आवश्यक नहीं है । इस परिस्थिति को बुद्धिमत् और विश्वसनीय दिखाने के लिए वरस्तू ने ' रमोष्टिया ' के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया । यही कारण है कि करुण एवं मध्यतर चित्रण को वरस्तू ने नाटक में महत्त्वपूर्ण स्थान दिया । करुण भावों का प्रभाव डालने के लिए यह दिखाना आवश्यक है कि पात्र ने कोई पाप किया है । पात्रों द्वारा किया गया पाप चरित्र - दोष या क्लान के कारण होता है । त्रासदी से प्रभाता पर जो प्रभाव (कष्ट या विपरिणों) का पड़ता है वह भाषा की सर्जात्मकता के कारण ही पड़ता है ।

मनुष्य सामान्यतया दुर्बल हृदय का प्राणी है । जब वह सशक्त भाषा द्वारा वर्णित त्रासदी का अवण और प्रेक्षा करता है, तब उसके मन पर उसका रागात्मक प्रभाव पड़ता है और करुणा की चेतना उत्पन्न होती है । ऐसी मनःस्थिति में नैतिक दायम और वितृष्णा से मन परिपूर्ण हो उठता है । भावों के शून्य हो जाने से पाठक एक चमत्कारी प्रभाव अनुभव करता है । त्रासदी का उद्देश्य सर्जात्मक भाषा द्वारा मात्र भावों को उद्देलित करके होना नहीं है । ऐसी स्थिति में आनन्द की अनुभूति नहीं होगी । त्रासदी का पूर्ण आनन्द तो भावों के शून्य होने में है । कोई भी त्रासदी— जिसमें

कलात्मक और उन्नत भाषा का प्रयोग जो—उसके भवण और प्रेरण है रागात्मक प्रभाव पड़ना स्वाभाविक है। यही कारण है कि साहित्य अन्य कलाओं से श्रेष्ठ है, क्योंकि इसमें रचनाकार द्वारा भाषिक सजीवता लाने का प्रयास किया जाता है।

अस्तु ने नाटक की भाषा में पद्य और सामूहिक गीत को आवश्यक माना है। गीतों के कारण ही भाषा सशक्त बनती है और पाठक पर रागात्मक प्रभाव डालती है। अस्तु ने नाट्य - भाषा में छन्द और अंकार को आवश्यक नहीं माना। कथा-वस्तु की उदात्त भाषा को साहित्यिक बनाती है। उसमें एक ऐसा गुण होता है, जिसमें गीति - छन्द, छन्द - विधान अपने उद्देश्य रूप में प्रयोजित होते चले हैं।

नाटक की भाषा के सन्दर्भ में— अस्तु द्वारा निर्दिष्ट भाषावैज्ञानिक विवेक अभिप्रेत है— वर्ण, मात्रा, संयोजक शब्द, संज्ञा, क्रिया, विभक्ति या कारक, वाक्य कक्षा पदोच्चय आदि भाषा के अंग हैं।

‘वर्ण’ एक अविभाज्य ध्वनि है। प्रत्येक ध्वनि वर्ण के अन्तर्गत नहीं आती। केवल वही ध्वनि वर्ण होती है, जो किसी सार्थक ध्वनि - समूह का अंग बनती है। अपवाद रूप में पशु का उच्चारण भी ध्वनि ही जाना, क्योंकि वह भी अविभाज्य रहता है। ध्वनि स्वर हो सकती है। अन्तःस्थ या स्पर्श हो सकती है। स्वर का उच्चारण श्रोत्र या जिह्वा के संसर्ग के बिना होता है। जैसे— ए, ए आदि। इस प्रकार के संसर्ग के बाद भी जिसकी अपनी ध्वनि नहीं होती, किन्तु स्वर के साथ संयुक्त हो जाने पर उसकी ध्वनि सुनायी पड़ती है— जैसे :— ग्, ड् आदि।

‘मात्रा’ स्पर्श और स्वर से मिलकर बनी हुई अर्थात् ध्वनि है। ‘ग्र’ बिना ‘व’ के भी मात्रा है और ‘व’ लिजकर भी।

‘संयोजक शब्द’ वह है जो कई सार्थक ध्वनियों के समुदाय को एक सार्थक ध्वनि में परिणत करने की क्षमता रखता है— ‘अस्मिन्’ ‘पेरि’ आदि। यह वह अर्थात् ध्वनि है, जो वाक्य के आदि, मध्य और अन्त को घोषित करती है, किन्तु वारम्भ में इसकी उपस्थिति शुद्ध नहीं मानी जाती।

‘संज्ञा’ संश्लिष्ट और सार्थक ध्वनि है, जो काल्पाक न हो और जिसका कोई

भी अव्यय बने - आप में सार्थक न हो, क्योंकि युग्म या समस्त पदों में हम उसके अव्ययों का प्रयोग इस प्रकार नहीं करते— मानो वे बने - आप में सार्थक हों— थेओदोरस (देव-दत्त) में ' दोरस ' (दान) का कोई स्वतन्त्र अर्थ नहीं है ।

' क्रिया ' कालवाचक संश्लिष्ट और सार्थक ध्वनि है । संज्ञा की भांति इसका भी अव्यय स्वयं में सार्थक नहीं होता । ' मनुष्य ' शब्द में काल का भाव निहित नहीं है । ' चलता है ' या ' चला ' क्रिया प्रयुक्त किये जाने पर ही काल का धोतन होता है ।

' विभक्ति ' संज्ञा और क्रिया दोनों में होती है । ' का', ' को ' का सम्बन्ध एक या अनेक जैसे— ' मनुष्य ' या ' मनुष्यों ' को व्यक्त करती है । ' क्या वह गया ? ' और ' जाओ ' क्रियागत विकार हैं ।

' वाक्य ' या पदोच्च संश्लिष्ट और सार्थक ध्वनि होती है । इसके कुछ अव्यय बने - आप में सार्थक होते हैं । प्रत्येक वाक्य में क्रिया का होना आवश्यक नहीं । जैसे— ' मानव की परिभाषा । '

शब्द सरल तथा यौगिक दो प्रकार के होते हैं । सरल शब्द निरर्थक तत्त्वों से घटित होते हैं— जैसे— ' गि ' ' यौगिक ' या समस्त का तात्पर्य यह है जिसमें सार्थक और निरर्थक तत्त्वों का समावेश हो या दोनों शब्द सार्थक हों । इसमें तीन या चार या अनेक तत्त्वों से मिले हुए शब्द भी हो सकते हैं— एमाँ— कार्बोक्सिथन (पिता- पीस — उपासक) ।

प्रचलित शब्द वह है, जो किसी अन्य देश में प्रयुक्त होता हो । एक शब्द प्रचलित और अप्रचलित दोनों हो सकता है, किन्तु एक ही प्रदेश के निवासियों के लिए नहीं ।

नाटक में बहिधा द्वारा ही व्येक्षित अर्थ प्रकट नहीं होता । नाट्य - भाषा के सम्प्रेषण के अनेक माध्यमों में से अस्तुत विधान भी है, जिसका महत्त्वपूर्ण विवेचन अरस्तू ने किया है । यहाँ अरस्तू भाषावैज्ञानिक पदा के साथ - साथ सर्जात्मक पदा के विवेचन में प्रयुक्त होता है । ' लक्षण ' किसी वस्तु पर इतर संज्ञा का आरोप है, जो जाति से प्रजाति, प्रजाति से जाति, प्रजाति से प्रजाति पर समानुपात के आधार पर हो सकता है । जाति से प्रजाति पर— ' जहाज सड़ा है '— लंगर डाला भी बड़े रहने का उपमेद है । प्रजाति से जाति पर— ' कौमुदसे उस ने वास्तव में सहस्त्रों तत्कृत्य किये हैं— सहस्त्रों विपुल

संख्या का उपमेद है। बड़ी संख्या का बोध कराने के लिए इसका प्रयोग किया गया है। प्रजाति से प्रजाति पर— 'लोहे की तख्तार के द्वारा प्राण लींच लिये' और 'कठोर लोहे के जहाज से पानी चीर डाला'— यहाँ 'लींच लेना' शब्द 'चीरने' और 'चीरना' शब्द लींच लेने के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। दोनों क्रियाएँ 'व्यपहरण' के ही उपमेद हैं। 'समानुपात' तब होता है, जब दूसरे शब्द का पहले से वही सम्बन्ध हो जो चौथे का तीसरे से। 'प्याले का दिखान्युस्त' ^{१०} के लिए वही महत्त्व है, जो डाल का 'जारेस' ^{११} के लिए— तो 'प्याले को' 'दिखान्युस्त की' डाल और डाल को' 'जारेस का प्याला' कहा जा सकता है।

वरस्तू ने भाषा में नवनिर्मित कलात्मक शब्द के प्रयोग पर बल दिया। नवनिर्मित शब्द से अभिप्राय यह है जिसका कभी स्थानीय प्रयोग तक न हुआ हो, पर जो रचनाकार की स्वतन्त्र कला का परिणाम हो। जैसे— 'सींगों' के लिए 'जंघुर' और 'पुरोहित' के लिए 'प्राधी' शब्द का प्रयोग नवीन है।

नाटक की भाषा के सन्दर्भ में वरस्तू का क्रमबद्ध विवेक सूक्ष्म एवं स्पष्ट है। नाटक को काव्य - प्रकार मानकर वरस्तू ने पद्यात्मक भाषा के प्रयोग पर बल दिया। वरस्तू की भाषा विषयक मूल दृष्टि कवीय भेद पर आधारित थी। भाषा की सर्जात्मकता कथा - वस्तु की उदात्तता पर निर्भर करती है। त्रासदी की कथावस्तु मध्य एवं उदात्त होती है, इसलिए उसमें सर्जात्मक भाषा का प्रयोग होता है, और कामेदी की कथावस्तु निकृष्ट कोटि की रहती है, इसलिए उसमें भाषा के सर्जात्मक प्रयोग की आवश्यकता नहीं पड़ती। अतः स्वतन्त्र विवेक एवं सूक्ष्म चिन्तन के कारण वरस्तू का 'काव्यशास्त्र' पाश्चात्य परम्परा का वाक्क है।

नाटक की भाषा के सन्दर्भ में भरतमुनि और वरस्तू का दृष्टिकोण लगभग एक-सा प्रतीत होता है। कल्ले के अंश में भले ढोड़ा अन्तर हो, लेकिन दोनों का गन्तव्य मार्ग एक है। इस समानता को ए०बी० कीथ ने इन शब्दों में स्वीकार किया— 'भारतीय नाटक का यूनानी मूल सिद्ध करने के प्रयत्न के सम्काल में ही वरस्तू के नाटक-सिद्धान्त के प्रति नाट्यशास्त्र की कृणितता ग्रहण करने का प्रयत्न किया जाता।' ^{१२}

भरत प्रतिपादित करुण रस की वरस्तू के त्रासद भाव से पर्याप्त समानता दृष्टि-गोचर होती है। करुणा और त्रास त्रासद भाव के आधारभूत भावों हैं। भारतीय

करुण रस का स्थायी भाव शोक है। शोक के अभाव में करुणा की प्रधानता रहती है, मृत्यु आदि के कारण इसमें त्रास का भी समावेश रहता है, अतः करुण रस के स्थायी भाव शोक में ही त्रास समाधिष्ट है। भरत ने करुण रस को अन्ध रसों के सम्मिश्रण माना है, क्योंकि इसका भी आध्यात्मिक अन्ध रसों की भांति सुखात्मक होता है। त्रासही में दुःख का समावेश रहता है, किन्तु कला में वास्तविक जीवन का यथात्म्य चित्रण न होकर कलात्मक चित्रण होता है, इसलिए सर्वात्मक भाषा द्वारा त्रासही का सम्प्रेषण भी सुखात्मक होता है। भरत और अरस्तू की नाट्य - भाषा विषयक दृष्टिकोण का यही केन्द्रबिन्दु है।

भरत और अरस्तू दोनों ने नाटक में सर्वजनसुलभ भाषा को स्वीकार किया। सहज और सशक्त भाषा के माध्यम से ही किसी एक रचनाकार की अनुभूति सार्वभौमिक बन जाती है। नाटक में प्रयुक्त लय और दृष्टि समन्वित भाषा के ब्रवण से सम्पूर्ण भाव सम्प्रेषित हो जाते हैं। पाठकों की सुविधानुसार भाषा का प्रयोग नाटक में होना चाहिये।

नाटक की भाषा पथात्मक और बलकार से युक्त होनी चाहिये। भारतीय और पश्चान्त्य दोनों नाटकों में इसकी महत्ता को स्वीकार किया गया है। प्राचीन नाटक वस्तुतः पथ है, इसलिए उसकी भाषा पथ - भाषा की तरह होनी चाहिये, पर अभिनय - गुण के कारण ही यह सामान्य पथ से भी अलग है।

भाषा के सहज प्रवाह के लिए भरत और अरस्तू ने नाटक की भाषा में गीत को महत्वपूर्ण स्थान दिया है। गीतों द्वारा भाषा का प्रकाशन आसानी से हो जाता है। भरत और अरस्तू के गीत सम्बन्धी व्यवस्था में अन्तर केवल इतना है कि अरस्तू ने सामूहिक गीत के प्रयोग पर बल दिया, जबकि भरत ने व्यक्तित्व गीत को स्वीकार किया।

भरत और अरस्तू के नाट्य - भाषा सम्बन्धी मन्तव्य में कुछ अमान्यताओं का भी दिग्दर्शन होता है।

प्राचीन सन्दर्भों, रीति - नीति, जाति - पद, सम्बोधन और वातालाप सम्बन्धी प्राचीन म्यादा का निर्वाह करते समय भरतमुनि का भाषा विषयक दृष्टिकोण अधिक श्रेणीबद्ध और व्यापक से युक्त हो गया है। अरस्तू के नाट्य - भाषा सम्बन्धी

विवेक में भाषा की कर्तव्यता का आग्रह न छोड़ कथानक की कर्तव्यता पर आग्रह है।

कथावस्तु तथा चरित्र - चित्रण जो पश्चिमी नाटकों में सर्वोच्च माना जाता था, भारतीय 'नाट्यशास्त्र' में उस से गौण होते थे और उसके साथ माने जाते थे। इसका तात्पर्य यह नहीं कि यहाँ चरित्र - चित्रण उपेक्षित था, बल्कि नाटक की भाषा उस में निहित थी।

भारतीय नाटक का प्रयोजन सर्वात्मक भाषा द्वारा संघर्षों का शमन करना है, पश्चात्त्य नाटकों के समान संघर्षों की वृद्धि से पाठक को अधिक उद्विग्न अवस्था में लाना नहीं है। भाषा द्वारा नाटक का भावक होता है ऐसा भरत ने माना। उस का आधार रागात्मक है, जबकि 'त्रासदी' के 'विवेक सिद्धान्त' में कल्पना और ज्ञान तत्त्व की प्रधानता होती है।

वरस्तु ने नाटक की भाषा के लिए छन्द को आवश्यक नहीं माना, जबकि भरत ने इसके सविस्तार प्रयोग पर बल दिया।

नाटक के प्रति वरस्तु का दृष्टिकोण वस्तुवादी रहा, जबकि भरतमुनि का भाववादी। ऐसा नहीं है कि वस्तु और भाव के अन्तर्गत भाषा का समावेश नहीं, वस्तुवादी धारणा में कथानक से भाषा है, न कि भाषा से कथानक। भाववादी अवधारणा में उस के अन्तर्गत ही भाषा प्रक्षिप्त रहती है।

त्रासदी में गीत को एक प्रकार के 'आभरण' के रूप में स्वीकार किया गया है। वरस्तु ने वृत्तज्ञान को आवश्यक माना। 'नाट्यशास्त्र' में भावों के सहज प्रवाह के लिए ही गीतों के प्रयोग पर बल दिया गया। भरत ने नृत्य को महत्वपूर्ण स्थान दिया, जबकि वरस्तु की दृष्टि में नृत्य का कोई स्थान नहीं है।

भरत ने नाट्य - भाषा के विभिन्न पदार्थों का विभाजन एवं वर्गीकरण किया है, और मात्र विभाजन ही नहीं किया, बल्कि उसके प्रयोग पर भी बल दिया है। यही कारण है कि यह वर्गीकरण तत्कालीन नाटकों (बालरामायण, मृच्छकटिका) में प्रयुक्त होता था। वरस्तु में विभाजनीय चुनावों की कम सम्भावना है। अतः वरस्तु के नियम बड़े झोर वाले हैं, जबकि भरत के माणिक नियम छोटे झोर वाले हैं।

‘ नाट्यशास्त्र ’ में भाषा की सुज्जशीला के लिए हर चीज से शब्द ग्रहण करने की मन्त्रणा है, चाहे वह वृत्ति हो, चाहे रस हो, चाहे अनित्य हो । वरस्तू के नाटक में कीर्त्य भेद पर जोर है, नाटक की भाषा में नहीं ।

भारत - प्रणीत ‘ नाट्यशास्त्र ’ में नाट्य - भाषा के सन्दर्भ में जो सुव्यवस्थित विवेचन किया गया है, वह वरस्तू के ‘ काव्यशास्त्र ’ में नहीं है, किन्तु वरस्तू के सूक्ष्म और स्पष्ट विवेचन को नकारा नहीं जा सकता । वरस्तू का नाट्य - भाषा विषयक दृष्टिकोण बिजली के एक फटके - सा है, जो तुरन्त मस्तिष्क को संकृत कर फिर शान्त कर देता है । अन्तर यही है कि इसमें सशक्त भाषा द्वारा भावों का उद्वेलन और शक्ति होता है और यह सुजातुत्पत्ति से संश्लिष्ट है । दोनों विद्वानों के विचारों में सादृश्य अधिक है, अतः गन्तव्य मार्ग एक है । भारतमुनि ने ‘ नाट्यशास्त्र ’ के माध्यम से और वरस्तू ने ‘ काव्यशास्त्र ’ और ‘ राजनीतिशास्त्र ’ में नाटक की भाषा के जिन सिद्धान्तों का निरूपण किया है वह भारतीय और पारश्चान्त्य परम्परा का वाक्य होने के कारण तुलना की दृष्टि से स्पृहणीय है ।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- डॉ० सिलाराम तिवारी : काव्यभाषा : पृष्ठ - ६
 २- भारतमुनि : नाट्यशास्त्र : अध्याय - १

नाना भाषासम्बन्धं नानावस्थान्तरात्मकम् ।

लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ॥

- ३- - वही - अध्याय - १७
 ४- - वही - अध्याय - १८
 ५- - वही - अध्याय - २२

सर्वेषामेव भाषाणां वृत्तानां मातृका : स्मृता

- ६- (ऋ०) डा० नगेन्द्र : बर्तु का काव्यशास्त्र : पृष्ठ - ६५
 ७- - वही - पृष्ठ - ३० - ३१
 ८- - वही - पृष्ठ - ४४
 ९- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : सर्जन और भाषिक संरचना : पृष्ठ - १८
 १०- डॉ० नगेन्द्र : काव्यशास्त्र : दि. जीन्धुस, जेठस और समेरी का पुत्र ;
 मय का यूनानी देवता
 ११- - वही - पृष्ठ - ५२ - ५३, बारिस : प्राचीन यूनानियों का सुद्ध देवता
 १२- ए० वी० कीथ (ऋ०) डा० उदयमानु सिंह : संस्कृत नाटक, पृष्ठ - ३८१

तृतीय अध्याय

॥ रचनात्मक भाषा का प्रस्तुतीकरण नाटक में रंगमंच पर ॥

नाटक की सफलता की कसौटी रंगमंच है, क्योंकि रंगमंच पर ही वह सम्पूर्ण रूप में सामने आता है। वास्तव में रंगमंच नाटककार के मस्तिष्क की उफ़ार है, जो नाटक की परिकल्पना का प्रथम सूत्रधार होता है। नाटक के सशक्त भाषा-विधान से उसे रंगमंचीय आयाम प्राप्त होता है। ऐसी प्रक्रिया में नाट्य भाषा दोहरे दायित्व का वहन करती है। नाटक की अर्थवशा के लिए जितना पद - वंश, वाक्य विन्यास आवश्यक होता है, उतना रंगमंच के लिए रंग निर्देश, अभिनेता की आंगिक चेष्टा, हाव - भाव, स्वर शैली, लय भी। वाक्यों के शब्दों में— भाषा रंगमंच में— केवल शाब्दिक भाषा नहीं है। नाटककार को संवाद कार्य, रचनात्मक और क्रियात्मक शैली तथा लिये गये विचार के विशिष्ट अंश के सन्दर्भ में लोका धारि, जिससे कि उसके प्रयोग द्वारा अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न किया जा सके।^१ नाटककार की कल्पना दशकों तक रंगमंच के माध्यम से सम्प्रेषित होती है। इस प्रमुख विशेषता के कारण नाटक उपन्यास, कहानी, कविता आदि विधाओं से अपना अलग अस्तित्व प्रतिस्थापित करता है। नाटक का सर्वोत्कृष्ट रूप रोनाल्ड पीकोक के शब्दों में निहित है— पढ़ने के लिए भाषिक निर्मिति कम से कम आधुनिक उपन्यास, मंच पर देखे गये नाटक से इतना भिन्न है कि एक ही कला की दो उपजातियाँ मानने के बजाय इन्हें दो अलग - अलग कलायें मानने के लिए विवश होना पड़ता है।^२ नाटककार की परिकल्पना दशकों तक किस सीमा तक सम्प्रेषित होती है, यह उसकी भाषा योजना पर निर्भर करता है।

प्राचीन नाटककी तुलना में आधुनिक नाटक को रजकर देता जाय तो एक लम्बी दूरी प्रतीत होती है। इसके मूल में है प्राचीन नाटकों में साहित्यिक कौटिली की काव्यात्मक भाषा, अलंकरण एवं संस्कृतनिष्ठ शब्दावली तथा आदर्श भावभाव। इन नाटकों में बोलचाल की भाषा का संस्पर्श नाम मात्र को न था, यद्यपि समाज के हर वर्ग के बोलने के लिए अलग - अलग भाषा - स्तरों का विधान किया गया था। आधुनिक नाटक की भाषा बोलचाल की भाषा से पूर्णतया अप्राणित है। यद्यपि प्रत्येक रचना अपने समय एवं परिस्थितियों से प्रभावित होती है, किन्तु उत्तम

कमुति की अक्षीयता और वास्तविकता कितनी है, यह अधिक महत्वपूर्ण है। आधुनिक नाटक में सच्ची कमुति जीवन्त और सार्थक भाषा की तलाश करती है और सज्ज भी। बोलचाल की शब्दावली का प्रतिनिधि रूप आधुनिक नाटकों में द्रष्टव्य है।

इस भाषा में आधुनिक नाटक के प्रणेता भारतेन्दु हरिश्चन्द्र हैं, जिन्होंने यथार्थवादी नाटक की विभिन्न आवश्यकताओं का अनुभव किया और उसे सज्जात्मक धरातल प्रदान किया। भारतेन्दु जैसे सज्ज ने नाटक और संगम के सम्बन्ध को सैदान्तिक रूप में ही नहीं पहचाना, बल्कि उसे व्यवहार में कार्यान्वित किया। यही कारण है कि नाट्य मण्डली की स्थापना, अभिनेता और निर्देशक के रूप में सक्रियता भारतेन्दु व्यक्तित्व के बान्दोल्क रूप का साध्य प्रस्तुत करती है। ऐसा रचनाकार जो नयी नाट्य परम्परा, भिन्न नाट्य शिल्प और हिन्दी संगम के स्वतन्त्र अस्तित्व के लिए प्रयत्नशील है उसमें नाट्य भाषा के प्रति जागरूकता रहती इसमें कोई सन्देह नहीं।

किसी भी नाटक के अभिनेय होने की सफलता का रहस्य सुस्पष्ट एवं बोधाम्य संवाद है। यही प्रमुख कारण है कि नाटक की सज्जात्मक भाषा को संगम से अलग करके नहीं देखा जा सकता। 'अधेर नगरी' (१८८१ ई०) इस दृष्टि से सारा उतरता है। इसमें प्रयुक्त वाक्य विन्यास में अभिनय की गतिशीलता, मुद्रा एवं स्वर के आरोह - अवरोह और स्तरात्मक अर्थ की विभिन्न सम्भावनाएँ निहित हैं। इस सन्दर्भ में डॉ० गिरीश रस्तोगी का अभिमत उल्लेखनीय है— 'भारतेन्दु के पास विलक्षण संग व्यक्तित्व, बहुमत संवेदनशीलता और संगठन शक्ति थी। साकेतिकता, प्रतीक, लौकिकत्व, संगीत, लय, व्यंग्य — आज के संग नाटक के ये सारे फल उनके नाटकों में मौजूद हैं इसी लिए उनके नाटक अपने ताने - बाने में बड़े लचीले हैं और किसी भी शैली में ढाले जाने की सम्भावनाएँ उनमें हैं। उनका 'अधेर नगरी' इस दृष्टि से सबसे अधिक सफल, सम्भावनापूर्ण लचीला नाटक है जो आधुनिक सन्दर्भ में भी उतना ही नया, ताजा और प्रासंगिक दीखता है।' 'अधेर नगरी' की भाषा में वाक्यों की परिवर्तनशीलता अभिनयात्मक लोच का परिचायक होने के साथ लयात्मक सौन्दर्य का बोधक है। सीधे एक जैसे सकारात्मक वाक्य में बोलचाल की मुहर वृत्ति कम, रटे - रटायें भाषण की प्रवृत्ति अधिक रहती है। भारतेन्दु ने प्रत्येक पात्र के संवादों को नयी मंगिमा देकर उसकी अर्थ-धारा को तीव्रता प्रदान की है।

‘अन्धेर नगरी’ की भाषा अपने में इतनी सजाम है कि इसका मंचन करते समय निर्देशक को किसी प्रकार के परिवर्तन की आवश्यकता नहीं पड़ती। उत्थरत सिन्हा ने इस नाटक को भाषा में बिना परिवर्तन किये संमंत्र पर लाकार किया और उस पर समकालीन परिस्थितियों का प्रत्यारोपण किया। कारेत ने अज्ञान शैली और कोरस को लेकर सशक्त अभिनय किया, जिसमें व्यंजनात्मक भाषा मानवीय कृपा और नियति से संश्लिष्ट हुई। कोरस और लोक शैली का सशक्त प्रयोग भारतेन्दु की लोक-दृष्टि का सादर प्रस्तुत करता है।

भारतेन्दु की लड़ी बोली में ब्रजभाषा के तैवर का सुन्दर मिश्रण है। यद्यपि ‘अन्धेर-नगरी’ की भाषा एक विचित्र प्रकार के समन्वय का परिणाम है, पर यह पारसी थियेटर के अधिक निकट है। पारसी थियेटर का प्रभाव नाट्य भाषा पर पड़ना स्वाभाविक है क्योंकि नाटक और संमंत्र का घनिष्ठ सम्बन्ध है। विभिन्न परम्पराओं का समन्वय भाषा की सजनात्मकता का कारण बनता है। यह पुरातन काल की प्रमुख विशेषता है। गोबर्दनदास को फाँसी पर चढ़ाये जाने के लिए प्यादों द्वारा फड़े जाने की क्रिया अत्यधिक जीवन्त बन पड़ी है, जिसके मूल में है - उसकी कृपाजनक सहज पुकार—

‘अरे ! इस नगर में ऐसा कोई घमाँटा नहीं है जो इस फकीर को बचावे । गुरु जी ! कहाँ ही ? क्याजी गुरु जी - गुरुजी - (रौता है, सिपाही लोग उसे घसीटते हुए ले चलते हैं ।)’ ४

(गुरु जी और नारायणदास बातें हैं)

संमंत्र पर गुरुजी का अस्मात् वागमन और गोबर्दनदास को अपनी सूरु - बूरु से बना लेने की प्रक्रिया में पारसी थियेटर का प्रत्यक्ष प्रभाव है। सामान्य पारसी थियेटर में तड़क - मड़क वाले संवादों की योजना की जाती थी जो दर्शकों को वास्वर्य-चकित करने में सफला प्राप्त करती थी। ‘अन्धेर नगरी’ की भाषा में इन संवादों को स्वाभाविकता प्रदान की गई है और यही गुण उसे मौलिक बना देता है। ‘क्याजी’ शब्द और ‘गुरुजी’ सम्बोधन की पुरावृत्ति दर्शकों की कौतूहल वृत्ति में अवरोध नहीं उत्पन्न करती, बल्कि उसे बढ़ाती है। ये शब्द पात्रों की उत्तेजा को तीक्ष्णता प्रदान करते हैं और अपेक्षित व्यं का सम्य सम्प्रेषण भी।

संवादों की रचना धर्मिता में वाग्ब्यवहार के विविध रूपों की अपनी महत्त्वपूर्ण भूमिका होती है। वाग्ब्यवहार में सम्बोधन के शब्द, सूचनात्मक शब्द, अनुनय - विनय और शारीरिक क्रिया (हरक्त) दोनों मिलकर सर्वात्मक क्षमता का विकास करते हैं। भारतेन्दु की संवाद कला में सम्बोधनमूलक शब्दों का कुशल प्रयोग हुआ है। उस कुशल प्रयोग से पात्रों में पारस्परिकता की वृद्धि होती है और अभिनय की नयी भूमिकाओं के द्वार खुल जाते हैं।

‘ बन्धेर नगरी ’ में ऐसी पात्रवार्ता - जो क्रियाविहीन है - का सर्वात्मक प्रयोग हुआ है। क्रिया रहित वाक्य - विधान कहीं से अपूर्ण नहीं प्रतीत होते। उस प्रकार की भाषा संरचना संसंध पर जितना बोलियाल की भाषा (जैसे पात्र एक दूसरे से बातचीत कर रहे हों) का उच्चारण कराती है उतना ही की क्रियाशीलता का भी। इसके कुछ उदाहरण हैं—

‘ गोबद्धनदास : क्यों माई बणिये , जाटा कितणे सेर ?

बनिया : टके सेर

गोबद्धनदास : बाँ चावल ?

बनिया : टके सेर

गोबद्धनदास : बाँ चीनी ?

बनिया : टके सेर

गोबद्धनदास : बाँ धी ?

बनिया : टके सेर

गोबद्धनदास : सब टके सेर । सचमुच^५

‘ बन्धेर नगरी ’ की सर्वप्रमुख विशेषता है पात्रानुकूल भाषा का सशक्त प्रयोग। पात्रानुकूल भाषा की अभिव्यक्ति उच्चारणानुकूल है। पात्र जिस योग्य है उसी भाषा का प्रयोग करता है, जिससे उसकी योग्यता का परिज्ञान अपने आप दर्शक को होता है।

सर्वेश्वरदयाल सक्सेना का नाटक ‘ बकरी ’ सन् (१९७४) सम्कालीन है, पर प्रकृति से ‘ बन्धेर नगरी ’ के सदृश। यदि ‘ बन्धेर नगरी ’ की तरह ‘ बकरी ’ का शिल्प लौचपूर्ण है तो उसकी भाषा भी। इसके मूल में है उन दोनों नाटकों का

पारसी थियेटर के शैलीगत प्रवाह में बाध होना । ' बन्धेर नगरी ' और ' बकरी ' दोनों व्यंग्य प्रधान नाटक हैं और इस व्यंग्य को अधिक तीव्र बनाने के लिए पारसी रंगमंच और पुरानी नाटकी की लोकप्रिय ध्वनियाँ का सशक्त प्रयोग है । भारतेन्दु और सर्वेश्वरदास सक्सेना की नाट्य भाषा में व्यात्मक योजना का केन्द्रीय स्थान है—

' बकरी को क्या पता था मशक बन के रहली
अपने तिलाये फूलों से भी कुछ न कहली ।
उसके ही लुं के रंग से हतरायेगा गुलाब
दे उसकी मौत जास्सी हर बिल क्वीज़ स्वाब ।' ६

' बन्धेर नगरी ' और ' बकरी ' की व्यंग्यात्मकता का उत्तर है—कुलान्तप्रियता कुलान्त पंक्तियाँ व्यंग्य की तीक्ष्णता प्रधान करती हैं जिसे सामाजिक कटुता सम्यक्ता में सम्प्रेषित होती है । ' बकरी ' की उपरुंधत उद्भूत पंक्तियाँ ' बन्धेर नगरी ' की उद्भूत पंक्तियों के काफी निकट है—

' वेश्या जोरु एक समाना । बकरी गरु एक करि जाना ॥
राचे मारे मारे डौलें । हली दुष्ट सिर चडि चडि यौलें ॥' ७

बोलचाल की भाषा में जिस तरह भारतेन्दु की अनुभूति जागर हुई है उसी तरह सर्वेश्वरदास सक्सेना की भी । बोलचाल की लोक भाषा का मुखर रूप प्रष्टव्य है—

' दूसरा ग्रामीण : अरे ! भगवान के नांव ले लिहलिन तो काव करित ? कलि, बकरी नाय है, देवी है, देवी का मान होवै के चाहीं, अब हम का कहित देवी का मान न होय ?

युवक : हमारा ही जूता हमारे ही सिर ?

एक ग्रामीण : अरे अब कौन प्रपंच करे, ऊ कलि देवी है हम मान लिह ।

युवक : प्रपंच उन्हींने किया या बापने ?

दूसरा ग्रामीण : उनका प्रपंच ऊ जानें, भगवान जानें । भगवान उनका देखि हैं ।

युवक : भगवान, भगवान ! कस उसी की कजह से यह लाजा है हमारी ।' ८

' बन्धेर नगरी ' में प्रयुक्त पात्रानुसृत भाषा से पूर्णतया प्रभावित है ' बकरी ' की भाषा । युवक अन्य ग्रामीण जता से उजा है— शिष्टित होने के कारण । यही

कारण है कि उसकी भाषा खड़ी बोली है, जो उसके शिक्षित होने का बख्सास कराती है। 'बन्धेर नगरी' की तरह 'बकरी' की भाषा में देश, परदेश, आचरण, काव्य, सुकृत जैसे तद्भव एवं देश्य शब्द प्रयुक्त हैं। शब्दों की पुनरावृत्ति नाटक की शिल्पात्मक उन्मुक्तता को उद्भाषित करती है, जिसके कारण वह सर्पजन्य बनता है।

यथार्थ का सम्यग् सम्प्रेषण आधुनिक नाटक का विशेष गुण है। इस प्रेषणीयता के लिए 'बन्धेर नगरी' में जहाँ शाब्दिक भाषा का सहारा लिया गया है वही 'बकरी' में मौन और हरकत का। मौन की मुखर प्रवृत्ति और हरकत की भाषा सर्वशैली भाषा का विकसित रूप प्रस्तुत करती है। हरकत की भाषा का जीवन्त प्रयोग द्रष्टव्य है—

'ग्रामीणों का मुँह लटकाये मंच पर प्रवेश। तब चुपचाप बाकर खड़े हो जाते हैं। विपत्ती : (कातर दृष्टि से देखती है। कोई उससे आँस नहीं मिलाता।) तुम सब क्या हैं हो।' ६

'बकरी' की भाषिक प्रक्रिया में विम्ब की जगता सूक्ष्म अनुभूतियों को बड़ी सूक्ष्मता से सम्प्रेषित करती है। यों तो अनुभव सम्प्रेषण में प्रतीक-योजना का कम महत्त्वपूर्ण स्थान नहीं। पर विम्ब की मुख्य प्रक्रिया दृश्य तत्वों को केवल उभारती नहीं वरन् गतिशील भाव को अर्थ की ध्वजात्मक शक्ति से परिवर्तित करती है और सम्प्रेषित करती—

'दो ही नियम हैं, दाँत तेज और मजबूत हों, घास हरी और कौमल ही, फिर धरती चारागाह से ज्यादा कुछ नहीं हो पायेगी। शूक की जिर, इस जनता, इस चारागाह के नाम पर —' १०

भारतेन्दु और सर्वेश्वरदास सभैना की नाट्य भाषा का परिचय करते समय इस बात पर दृष्टि केन्द्रित होती है कि पात्रानुकूल भाषा, तद्भव एवं देश्य ठेठ शब्दावली की दृष्टि से उनकी भाषा एक तरह की है। भारतेन्दु और सर्वेश्वर की भाषा में यदि नवीनता है तो संस्कृत परम्पराओं के प्रति वादर और विनम्रता में। 'बन्धेर नगरी' और 'बकरी' दोनों नाटकों के आरम्भ में मालाचरण की योजना रचनाकार की जास्तिरता का परिचायक है।

नाट्य भाषा का संयोजीय आयास प्रसाद को भारतेन्दु के निकट लावा है।

यद्यपि कुछ लोगों ने प्रसाद के नाटकों में कमिनेयता से अन्कार कर दिया है, जिनमें सर्वप्रथम चाबू गूजाव राय और स्वामी प्रसाद द्विवेदी का नाम लिया जा सकता है। डॉ० बच्चन सिंह का मत उसके प्रतिबल है— "प्रसाद के नाटकों में जो गाम्भीर्य जाया है उसके मूल में रंगमंच की अहंता का बहुत कुछ योग है।" * ११ डॉ० दशरथ जोशी की दृष्टि कुछ है— "प्रसाद की भाषा उन्हें दुर्बोध जान पड़ती है जो साहित्यिक भाषा को नाटक के अनुभूत समझते हैं।" * १२ यद्यपि प्रसाद ने रंगमंच की महत्ता को नाटक के बाद स्वीकार किया, किन्तु ऐसा नहीं है कि रंगमंच के विकास के लिए वह चिन्तित नहीं थे। रंगमंच के हास का कटु अनुभव प्रस्तुत है उन शब्दों में— "हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं है। जब उसके कर्मियों का अक्षर था, तब सस्ती भावुकता लेकर वर्तमान सिनेमा में मौलाना वाले चित्रणों का अनुकूल हो गया; फलतः कर्मियों का रंगमंच नहीं था हो गया --- रंगमंच की तो हिन्दी में अकाल मृत्यु विलाई पड़ रही है।" * १३

इस कटु अनुभव का ही परिणाम है कि प्रसाद के नाटक पर पारसी थियेटर का प्रभाव है और यह प्रभाव मारतेन्दु और प्रसाद की नाट्यभाषा में सामन्तस्य दृष्टिगत करता है। जैसे 'अंधेर नगरी' में महन्त अनाक जाकर अपने शिष्य गौनर्दनदास को फाँसी के तख्ते पर चढ़ने से बचा लेता है उसी प्रकार 'स्कन्दगुप्त' के तृतीय अंक का दूसरा दृश्य है जहाँ स्कन्द, वैपरीना की बलि के लिए तैयार प्रपंचबुद्धि को अप्रत्याशित ढंग से बाकर रोक्ता है। तृतीय अंक का अन्त भी इस सन्दर्भ में स्मरणीय है जहाँ कुभा में जल के बढ़ने से तैनियों का बहना दिखाया जाता है। इस प्रकार के चमत्कारपूर्ण दृश्यों की योजना से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रसाद अपने नाटक में पारसी थियेटर की अहंता नहीं कर सके हैं। 'स्कन्दगुप्त' में पारसी थियेटर का विकसित रूप है क्योंकि इसका मूल विषय है समय की साफेदता में राष्ट्र के अन्दर पुनरुत्थान की चेतना जागृत करना। इसी के समानान्तर प्रसाद ने अपने ऐतिहासिक नाटकों में पुनरुत्थान की भावना और राष्ट्रीय चेतना पर काव्यात्मक और पिम्धात्मक भाषा का आवरण बढ़ा दिया। उदाच भाषा होने के बावजूद प्रसाद की नाट्य भाषा में भाषा का सर्वनात्मक रूप कहीं से विद्विन्न नहीं, वरन् इस बार नाट्य भाषा की शक्ति अधिक प्रकृत हो गई। अतः प्रसाद की नाट्य भाषा सर्वनात्मक अभिव्यक्ति का प्रतिनिधि रूप है। 'स्कन्दगुप्त' की भाषा में जिन विभिन्न मंगिमाओं और व्यंजनात्मकता का विकास हुआ है उसके आधार पर यह कहा जा सकता है कि प्रसाद ने मारतेन्दु की भाषा— जिनमें शब्दों के प्रयोग घिस चुके थे—की

बागे बढ़ाया । व्यं की अन्त सम्भावना शब्दों के सुसंगत प्रयोग में निहित है । यही कारण है कि शब्दों की महत्ता हमेशा उनके अन्दर विद्यमान रहती है जबकि शब्द-प्रयोग में ऐसी बात नहीं ।

भारतेन्दु की अपेक्षा प्रसाद की नाट्य भाषा उनकी अतिरिक्त सजाता का परिणाम है । वस्तुतः ऐतिहासिक नाटक की भाषा ऐतिहासिक वातावरण में आवद्ध होकर सामान्य भाषा से अलग, उदात्त हो जाती है । ऐतिहासिक चरित्र के समानान्तर भाषा अब साहित्यिक और अलंकरण प्रधान हो जाती है । दूसरे शब्दों में यह कहा जा सकता है कि बिम्ब और अलंकार प्रधान हो जाते हैं और बोलचाल की भाषा गौण । पर ऐसा नहीं कि प्रसाद बोलचाल की शब्दावली का प्रयोग नहीं कर सकते थे । 'स्कन्दगुप्त' में बोलचाल की शब्दावली का प्रयोग भारतेन्दु की भाषा से किसी प्रकार कम समृद्ध नहीं । इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है प्रस्तुत उद्धरण—

मटार्क : कौन ?

शर्वनाग : नायक शर्वनाग ।

मटार्क : कितने सैनिक हैं ?

शर्वनाग : पूरा एक गुल्म ।

मटार्क : अन्तःपुर से कोई आज्ञा मिली है ?

शर्वनाग : नहीं ।

मटार्क : तुम्हारी मेरे साथ चलना होगा ।

शर्वनाग : मैं प्रस्तुत हूँ, कहाँ चलूँ ? १४

यह ठीक है कि आधुनिक काल के प्रवर्धक भारतेन्दु की भाषा प्रकृति प्रसाद में समित हुई और उनकी भाषा उदात्त है । पर भारतेन्दु की तरह प्रसाद ने भी पात्रानुकूल भाषा प्रयोग पर विशेष बल दिया है । भारतेन्दु के नाटक में पात्रानुकूल भाषा का प्रयोग उच्चारण के स्तर पर किया गया है जबकि प्रसाद के नाटक में ऐसी बात नहीं । पर पात्रानुकूल भाषा की महत्ता दोनों ने स्वीकार की है । 'स्कन्दगुप्त' में दार्शनिक और काव्यमय पात्रों की भाषा गम्भीर और सैनिक कौटिक के (शर्वनाग, मटार्क, कमला) पात्रों की भाषा सामान्य शब्दावली से युक्त है । भाषा की सरलता और क्लिष्टता पात्रों के अनुकूल है ।

स्वगत कथन की दृष्टि से भारतेन्दु और प्रसाद की नाट्यभाषा में साम्य है ।

‘बन्धेर नगरी’ के पाँचवें दृश्य में गोवर्द्धनद्वारा का संवाद स्वगत कथन है। ‘स्कन्दगुप्त’ में स्वगत कथन का विकसित रूप देखा जा सकता है, जो कर्ण नामता की दृष्टि से सम्पन्न है। गम्भीर, दार्शनिक और एकाकी प्रकृति वाले पात्रों की मनःस्थिति स्वगत कथन में साकार हुई है। जहाँ स्वगत कथन कर्ण - नामता में वृद्धि करते हैं वहीं नाटक की घटना को बढ़ाकर दर्शक की सँतुल्य वृद्धि को शान्त करते हैं।

इस प्रसंग में यह पुनः उल्लेखनीय है कि अधिक साहित्यिक होने के बावजूब प्रसाद की भाषा में उर्जनात्मक नामता उत्तरोत्तर विकसित होती गई। यदि तत्कालीन जीवन जटिल है तो भाषा भी संश्लिष्ट होती गई है। ‘बन्धेर नगरी’ की सड़ी बोली में व्रजभाषा (बाकारान्त, औकारान्त और वकारान्त) की छाप है और प्रसाद की भाषा काव्यात्मक है। ‘बन्धेर नगरी’ की भाषा में तद्भव, देशज एवं शुद्ध उड़ी बोली पर आधारित ठेठ शब्दों की प्रधानता है जबकि ‘स्कन्दगुप्त’ की भाषा संस्कृत के उत्तम, अर्द्धतत्सम शब्दों से युक्त। ऐसे शब्दों का प्रयोग परिवेश निरूपण की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है और कर्ण समृद्धि की दृष्टि से भी। पर कर्ण सम्प्रेषण की दृष्टि से दोनों इतने उत्तम हैं कि यह नामता ही अन्य भाषिक अन्तर्गों को दबा देती है।

वस्तु और संवेदना पर भाषा का अनुशासन यदि प्रसाद में है तो भारतेन्दु में भी। राष्ट्रीय चेतना के उत्थान को दोनों ने अपना विषय बनाया। राष्ट्रीय चेतना, उदात्त भाषा, ऐतिहासिक व्यक्तित्व एवं परिस्थितियाँ प्रसाद की नाट्य भाषा में जैसे परस्पर संश्लिष्ट हो गए। ऐसे में बिम्ब प्रधान संश्लिष्ट काव्य भाषा की उद्भावना हुई। यों तो भाषिक प्रक्रिया में बिम्ब की नामता जटिल अनुभूतियों की सूक्ष्म अभिव्यंजना में देखी जा सकती है, पर उसकी वास्तविक नामता सौन्दर्य चित्रण में है। बिम्बात्मक भाषा जटिल और गतिशील भाव को संचालित करती है— कर्ण की द्वन्द्वात्मक शक्ति से। यहीं से प्रसाद अपना विशिष्ट स्थान बना लेते हैं।

प्रसाद की नाट्य भाषा अपने प्रतिनिधि रूप में तन्मयता के अनुभव की विकसनशील बनाती है। यह तन्मयता किसी भी तरह की हो सकती है— राष्ट्र और राष्ट्रीय चेतना तथा प्रेमी-प्रेमिका की। तनाव यदि समकालीन सामाजिक जीवन में था तो उनकी भाषा में भी। नाट्य भाषा की विभिन्न मंगिमाओं के मूल में यह तनाव है। प्रसाद की भाषा अपने परिष्कृत शब्द चयन, बिम्ब और लय के सौजन्य से निर्मित काव्यात्मक भाषा

और मुहाविरों के प्रयोग से अपना विशेष स्थान बनाती है। यद्यपि मुहाविरों में रचनाकार की रचनात्मक सम्भावना अधिक नहीं रहती, पर उसके सुसंगत प्रयोग में व्यंजना की विशेष स्थिति कश्चि मूर्त होती है। भाषा की इस विशिष्ट प्रक्रिया में तन्मयता की मनःस्थिति विकसित होती है। भारतेन्दु की भाषा में तनाव है, जो व्यंग्य में देखा जा सकता है, किन्तु तन्मयता नहीं। इस तन्मयता के कारण प्रसाद की नाट्य भाषा में नयी चेतना जागृत हुई।

प्रसाद द्वारा रचित भाषा में तन्मयता की स्थिति डॉ० रामकुमार वर्मा की नाट्यभाषा में देखी जा सकती है। ऐसी भाषिक संरचना में रामकुमार वर्मा केवल परंपरित नाट्य भाषा से ही सम्बद्ध नहीं रहे, बल्कि उससे एक दृष्टि ग्रहण करके अपनी रचनात्मक क्षमता के अनुसार जन जीवन से जुड़ गए। नाट्य भाषा के रूप में विकसित होता हुआ विश्वप्रधान काव्यात्मक भाषा का लक्ष्य इन दोनों रचनाकारों में विद्यमान है। लय और विश्व सम्बन्धी संवेदनशीलता पूरे नाटक में कोमलता और तन्मयता का सुन्दर वातावरण परिष्कार करती है। यह संवेदनशील भाषा दोनों की अलग-अलग पहचान कराती है।

यद्यपि रामकुमार वर्मा समकालीन नाटककार हैं, पर उनकी नाट्यभाषा की प्रकृति प्रसाद के अनुकूल है। 'औरंगजेब की आखिरी रात' (सन् १९४६) में ऐतिहासिक पात्र को कल्पनात्मक नाकभूमि पर रचनात्मकता प्रदान की गई है, जिसका रंगमंच की दृष्टि से महत्वपूर्ण स्थान है। सभी में व्यंजना क्षमता को प्रवाहित करने की चिन्ता है— चाहे वह वैशम्य हो या प्रकाश योजना। जिस तरह प्रसाद की नाट्यभाषा इतिहास का बोध कराने के साथ-साथ अतीत और वर्तमान के अन्तर को पाटती है उसी तरह रामकुमार वर्मा की नाट्यभाषा भी। इन दोनों रचनाकारों ने ऐतिहासिक रचनाकार के नियमों का पालन किया है— इतिहास और कल्पना के सुन्दर समन्वय द्वारा। 'स्कन्दगुप्त' में बादशह है, जिसके लिए उसी प्रकार की उदात्त भाषा की योजना की गई है, 'औरंगजेब की आखिरी रात' में बादशह है, किन्तु वास्तविकता की उत्प्रेरणा भर के लिए। पात्र के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण से आबद्ध होकर रचनाकार की सजीव कल्पना भाषा की वास्तविकता से जोड़ देती है, जिससे प्रसाद की तुलना में तनाव की स्थिति अधिक स्वाभाविक बन जाती है। ऐतिहासिक चरित्र में मानव जीवन की इच्छाओं का घात-प्रत्याघात

यदि प्रसाद देखते हैं तो रामकुमार वर्मा भी ।

ऐतिहासिक वातावरण को बनाये रखने के लिए रामकुमार वर्मा की चिन्ता प्रसाद के समाना है । इसके लिए 'स्कन्दगुप्त' में तत्सम और उर्दू शब्दावली का प्रयोग किया गया है और 'औरंगजेब की आखिरी रात' में उर्दू शब्दावली का । उर्दू शब्दावली का सजा प्रयोग और सम्बोधन मुसलमानी वातावरण का ज्वाला करता है । जहाँ उर्दू शब्दावली में अर्थ प्रामाणा उसके सीधे प्रयोग के बीच से व्युत्पन्न होती है, वहीं प्रसाद की नाट्य भाषा में वह राजनिष्ठ विधान या बिम्ब प्रक्रिया में से उदित होती है । हाँ, दोनों में एक गुण समान अवश्य है और वह है ऐतिहासिक परिवेश को निरूपित करने के लिए उस समय के शब्द - शब्दांशों का अधिक दृढ़ और सार्थक प्रयोग ।

प्रसाद और रामकुमार वर्मा दोनों अपने - अपने समय के कवि हैं । उनके मूल में लाभावादी कविता और आधुनिक कविता की विश्लेषण दृष्टि नहीं है, बल्कि नाट्य भाषा पर काव्य प्रतिभा के प्रभाव की तरफ संकेत है । 'स्कन्दगुप्त' और 'औरंगजेब की आखिरी रात' दोनों नाटकों की भाषा में इस कवि व्यक्तित्व की छाप है । कवि व्यक्तित्व और नाटककार व्यक्तित्व का सामन्वस्य स्थापित करने में दोनों सिद्धहस्त रहे हैं । 'औरंगजेब की आखिरी रात' में वास्तविक अर्थ प्रामाणा बिम्ब योजना में हुई है, जिसकी उद्भावना पात्रों की क्षेत्रीनी से होती है—

'जिस तरह सुबह होने से पहले रात और भी सुनसान और ज़ामोश हो जाती है, उसी तरह मौत से पहले हमारी सारी - सारी शिकायतों का शोर ज़ामोश हो गया है ।' १५

बोलचाल की सामान्य शब्दावली रामकुमार वर्मा की बिम्ब योजना को अत्यधिक सहज बना देती है, जिसमें उर्दू शब्दावली का गुणात्मक महत्व है । 'स्कन्दगुप्त' में बिम्ब की संश्लेषणात्मक स्थिति भाषा को क्लिष्ट बना देती है, जीवन जटिल और संघर्षमय हो जाने के कारण, जबकि 'औरंगजेब की आखिरी रात' में बोलचाल की शब्दावली सहज बिम्ब का निरूपण करती है—

'हमें खुशी होगी अगर हमारी कब्र पर कुदरती सव्व मलमल की चादर बिही होगी ।' १६

'औरंगजेब की आखिरी रात' में प्रयुक्त हरकत द्वारा अर्थ का सन्निवेश हुआ है ।

वालमीर के सामने कौनै की तरफ सौने के पिंजड़े में कैद फली द्वारा फंख फड़फड़ाया जाना, एक तरह से परतन्त्रता को अभिव्यंजित करता है। इस परतन्त्रता ही स्वतन्त्रता में बदलने के लिए दोनों अपने ढंग से संघर्षरत हैं।

ऐतिहासिक माघ भूमि से सम्बन्धित होने के कारण सुरेन्द्र वर्मा के नाटक 'नायक खलायक विदूषक' (सन् १९७२) की भाषा में वह तनाव है जो ' बौहोपेख की बाखिरी रात ' में है। यह बात बख है कि दोनों की कथावस्तु इतिहास के बला - बला काल-दुखर विकसित होती है— पहले की मुलकाल के अनुसार तो दूसरे की गुप्तकाल के अनुसार। पर महत्वपूर्ण बात यहाँ यह है कि दोनों रचनाकारों ने ऐतिहासिक चरित्र में तनाव कहाँ और कितना देखा है और नाट्य भाषा में उस तनाव को कितना जीवन्त बनाया है। रामकृष्ण वर्मा इस तनाव को ऐतिहासिक चरित्र में प्रयुक्त करके उसे बाधुनिक संवेदना में सम्पन्न करते हैं तो सुरेन्द्र वर्मा ऐतिहासिक चरित्र को समकालीन समस्या से जोड़ते हैं। ऐतिहासिक चरित्र और समकालीन समस्या दोनों के सानुपातिक सामन्वत्य का आधार बौलबाल की सर्वात्मक भाषा है—

‘ एक कारण तो यही है कि इस पात्र से मैं बुरी तरह ऊब चुका हूँ। भूमिका एक ऐसा मोचक है, जिसे मैं सैकड़ों बार निगला है, लेकिन जो बार - बार मेरे सामने आ जाता है— वही रूप, वही वाकार, वही गन्ध, वही स्वाद।’ १७

यहाँ तन्मयता की वह स्थिति नहीं जो ' स्कन्दगुप्त ' और ' बौहोपेख की बाखिरी रात ' में मिलती है। इसके मूल में है समकालीन जीवन की ऊब और खिन्न।

‘ संस्कृत के तत्सम और अतत्सम के प्रयोग की दृष्टि से सुरेन्द्र वर्मा प्रसाद के निकट हैं। यह दृष्टि बाल्मीकि के प्रथम सख्य भाषा की और पर्यवसित हुई है जिसका परिणाम है—जो जीवन से अधिक सीमा तक जुड़ा।

जिस तरह प्रसाद और रामकृष्ण वर्मा ऐतिहासिक परिवेश को रूपायित करने के लिए सजा दृष्टि बनाते हैं उसी तरह सुरेन्द्र वर्मा भी। ‘ नायक खलायक विदूषक की सर्वात्मक भाषा ऐतिहासिक परिवेश को बाधोपान्त कायम रखती है—

‘ हाँ, ठीक है, लेकिन इस बात का ध्यान रखिये कि सेनापति शक्तिमद् का वाक्य

महाराज के जासन के तिलकुल समान हो— स्वर्ण और रत्नों से जड़ा हुआ, उतना ही ऊँचा और भव्य, उस पर रेशमी वास्तरण और तोषक, उसके भी आगे पैर रखने के लिए हैमपीठ ।” १८

वास्तुतः आधुनिक नाटक में प्रसाद, रामकुमार वर्मा और सुरेन्द्र वर्मा की भाषा में साम्य की स्थिति बहुत कुछ उनकी पात्रानुकूल भाषा के कारण है। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण ‘नायक सल्लाक विदूषक’ है। पात्रानुकूल भाषा अर्थ में प्रवाह और जीवन्तता उत्पन्न करती है उसे नष्ट नहीं करती। पात्रानुकूल भाषा के प्रति सजा दृष्टि प्रस्तुत उद्धरण में देखी जा सकती है—

‘नहीं वैंकी, लेकिन उल्लावली पात्रानुकूल तो होनी चाहिए। तुम पात्रानी की प्रसाधा कुशल, गजगाप्पिनी नहीं, आगम की निर्वाण बन कन्या हो। ---- चलो उसे बदल कर जाओ ।’ १९

‘नायक सल्लाक विदूषक’ में खनाजार पात्रानुकूल भाषा की तरफ विशेष जागरूक रहा है— चाहे वह वेशभूषा और अंगार सन्धि हो या भाषा सम्बन्धी। यह व्यापक दृष्टि नाटक और संगम के प्रादुर्भाव सम्बन्ध को प्रस्तुत करती है तथा नाट्य-भाषा के विकास में अपना महत्वपूर्ण योगदान देती है।

प्रसाद की उदात्त भाषा और रामकुमार वर्मा की काव्यात्मक भाषा जहाँ यथार्थ को कुछ अतिरंजित बना देती है वहीं सुरेन्द्र वर्मा की सहज बिम्बात्मक भाषा यथार्थ को अधिक रोचक बना देती है। यद्यपि प्रसाद और रामकुमार वर्मा ने अपनी नाट्य भाषा में जितना बिम्ब का प्रयोग किया है उतना सुरेन्द्र वर्मा ने नहीं। पर उनकी भाषा क्षमता के सन्दर्भ में जो कुछ है वह पर्याप्त है।

एकरसता की ऊब से बचने के लिए ‘नायक सल्लाक विदूषक’ में विभिन्न मंगिमाएँ हैं, जिनमें मौन की मुखर प्रवृत्ति का योगदान कम महत्वपूर्ण नहीं। यह नाट्य भाषा की सर्जात्मक क्षमता में अमिबुद्धि करती है उसे क्षरित नहीं करती।

‘पहला राजा’ में इतिहास और पुराण से सामग्री ग्रहण कर, समकालीन समस्याओं का प्रतीकात्मक चित्रण किया गया है। ‘स्कन्दगुप्त’ ‘बौरंगजेब की आसिरी रात,’ ‘नायक सल्लाक विदूषक’ में जैसे सर्जात्मक भाषा बतौत और

वर्तमान के अन्तर को पाटती है उसी तरह 'पहला राजा' की भाषा भी। यद्यपि परिवेश को लेकर जादीश्वन्द्र माथुर की भाषा प्रायः धर्मिता उतनी जटिल नहीं है, अन्य ऐतिहासिक नाटककारों की तरह। इसका कारण है 'पहला राजा' में इतिहास, पुराण और कथार्थ का सम्मिलित रूप। पर इसमें परिवेश की अहमता भी नहीं है। 'पहला राजा' में परिवेश निरूपण की इस दृष्टि को संस्कृत शब्दावली के प्रयोग में देखा जा सकता है, जो कथ्य के अरूप है। संस्कृत शब्दावली का प्रयोग कथ्य के अरूप और बोलवाल की उर्दू शब्दावली से प्रभावित होने के कारण जादीश्वन्द्र माथुर में प्रसाद की तरह परिवेश रूपायन के लिए अतिरिक्त मोह दृष्टिगोचर नहीं होता और यही दृष्टि नाटक को जन जीवन से अधिक जोड़ती है। उर्दू शब्दावली—कुशाभ, तारीफ, मात्म, खतरनाक, वेरहम, जिम्मेदारी, मुलाकात, राजमरा, गायब, तादाद, बेसमां, बेताब, असलियत, तदबीर, नाकाफी, कामयाब, फांफाश, गजब, बम्बार, वासार, जाहिर—का सुसंगत प्रयोग जादीश्वन्द्र माथुर की रामकुमार वर्मा के समकाल लाता है। 'बांग्लादेश की अतिरी रात' में यदि उर्दू शब्द भाषा की सर्जात्मक क्षमता के विकास के सूचक हैं तो 'पहला राजा' में भी।

आधुनिक हिन्दी नाट्य भाषा के विकास क्रम में जादीश्वन्द्र माथुर का महत्वपूर्ण योगदान है, जिसका मुख्य स्रोत प्रसाद भाषा है। नूतन शब्दावली, सशक्त अर्थवा, रागात्मकता, साज-सज्जा, प्रसाद की नाट्य भाषा सम्बन्धी विशेषताएँ हैं और यही सांस्कारिक प्रभाव जादीश्वन्द्र माथुर की नाट्य भाषा का विकास स्रोत बन जाता है। विकास स्रोत का तात्पर्य यहाँ उस भाषा से है, जिसमें रचनाकार अपने समय की प्रवृत्ति बोलवाल की सामान्य भाषा से प्रभावित होता है और उसके सामान्य व्याकरण और शब्दावली को स्वीकार कर अपनी अमिथकित को सर्जात्मक बनाता है। भाषा का यह रूप उसके लिए परम्परा से सुलभ बन पाता है। पर परम्परा के अनुकरण मात्र से कोई भी सर्क अपने रचनात्मक दायित्व से मुक्त नहीं हो जाता। यहाँ से उसके रचनात्मक कर्म की शुरुवात होती है। भाषा के इस व्यापक प्रवृत्ति रूप में उसका विशिष्ट अनुभव साकार होता है, और इसके लिए वह नवीन शब्द प्रयोग, प्रतीक, विम्ब विधान आदि का सहारा लेता है। यहाँ नाटककारों की नाट्य भाषा के व्याकरणिक पक्ष की तुलना करना उचित नहीं है, बल्कि भाषा की विशिष्ट सर्जात्मक शक्ति का विश्लेषण

अंगीष्ट है। ऐतिहासिक नाटक में प्रयुक्त काव्यात्मक भाषा जैसे जहाँ जामता को समृद्ध बनाती है उसी तरह 'पल्ला राजा' में प्रयुक्त काव्यात्मक भाषा भी। वहीं से तन्मयता का अनुभव विकसित होता है—

‘ तुम्हारा यह राशि - राशि वैभव, अर्ध । --- एक ही स्पर्श में युगों का
आमंत्रण । --- ओह यह स्पर्श । --- यह तुम्हारी देह का सागर --- और मैं हूँ कि
गहरा अर्थों में तो जाता हूँ --- और सागर की तलहटी मिलती ही नहीं --- मिलती ही
नहीं --- ।’ २०

प्रसाद की विम्बप्रियता जहाँ प्रकृति के रमणीय उपादानों में प्रतिबिम्बित हुई है
वहीं माधुर का विम्बविधान दैनिक जीवन में प्रयोग की जाने वाली मौखिक वस्तुओं के
बीच से पल्लवित होता है—

‘ प्याज की गाँठ छीलते में जैसे एक के बाद एक पतं निकलता जाता है, ऐसे ही पृथु
के सामने समस्याएँ उभरती जाती हैं ।’ २१

विम्बविधान की इस प्रक्रिया में माधुर की यह नीति जन जीवन की प्रकृति में उठ
कर विशेष रूप से प्रीतिकर जाती है—

‘ सोने की थाली और ये दमकती कटोरियाँ
भरा है जिनमें लवाल्व रस का सागर—
पर कोई आता नहीं, जाता नहीं
रस का लालवी छूता नहीं । ---’ २२

ऐसा नहीं है कि माधुर ने प्राकृतिक उपादानों को विम्ब विधान का आधार नहीं
बनाया है। ऐसा विम्ब विधान प्रसाद और रामकुमार वर्मा की नाट्य भाषा का
स्मरण कराता है—

‘ नीला था आसमान, नीला वितान
नील सरावल में खिली क्वान —
अदेसी सोनजुही ।
नशीली थी आँख, राँगों की पाँख
नाहक किसी ने दिया ढाँक—
अदेसी सोनजुही ।’ २३

अनुभव के विशिष्ट मार्ग में भाषा संस्कार का केन्द्रीय स्थान है, जहाँ से गहन अनुभूति संचालित होती है। भाषा की इस संरचना में सभी एक दूसरे से प्रभावित होते हैं— चाहे वह ऐतिहासिक रचनाकार हो, पौराणिक रचनाकार हो या अर्थवादी रचनाकार हो। भारतेन्दु, प्रसाद जहाँ अपनी पूर्ववर्ती रचनाकारों के अनुसार पात्रानुसूल भाषा पर बल देते हैं तो माधुर अपनी पूर्ववर्ती रचनाकार की पात्रानुसूल भाषा से अनुप्राणित हैं। 'पहला राजा' की पात्रानुसूल भाषा इसका सफ़ेद रूप प्रस्तुत करती है।

'पहला राजा' में प्रयुक्त दैशन और तद्भव शब्दों — टोह, ब्यार, भुकोरा, ठठरी का प्रयोग किया गया है। 'ठठरी' और 'ठीका' जैसे शब्दों का प्रयोग प्रसाद ने भी किया है। आधुनिक हिन्दी नाटक की भाषा में विभिन्न मंगिमाओं का प्रयोग किया गया है, जिससे भाषा की सर्जनात्मक क्षमता क्रमशः विकसित होती गई है। पर, सबसे अधिक विकसित है— बोलवाल की सर्जनात्मक भाषा। बोलवाल की भाषा में सम्कालीन तनाव को सम्प्रेषित करने की जितनी क्षमता है, उतनी (विलुप्त) साहित्यिक भाषा में नहीं।

यद्यपि काल - क्रम की दृष्टि से मुनेश्वर रामकुमार वर्मा और माधुर के सम्कालीन हैं, पर अपनी प्रकृति से सम्कालीन नाटककारों की श्रेणी में। 'ताँबे के कीड़े' और 'ऊसर' का रचनाकाल सन् १९४६ है। इन नाटकों की प्रकृति बला है इसलिए रामकुमार वर्मा, सुरेन्द्र वर्मा और जादीशचन्द्र माधुर के बाद इनका विवेकन किया जा रहा है। काल क्रम में प्रसाद के बाद होने के कारण मुनेश्वर की नाट्य भाषा की समता उनके पूर्ववर्तियों की नाट्य भाषा से करना अपेक्षित है न कि बाद के। मुनेश्वर जन जीवन की प्रचलित भाषा को नयी ऊँचा प्रदान करते हैं, जहाँ कथित भाषा और हरकत की भाषा एक मेक हो जाती है। इस सन्दर्भ में यह कहना कि अज्ञात नाटककारों ने पारम्परिक नाट्य भाषा का बहिष्कार किया है, संगत नहीं। भारतेन्दु और प्रसाद ने भी बोलवाल की भाषा का प्रयोग किया, किन्तु सीमित दायरे में। मुनेश्वर ने बोलवाल की भाषा को अपने सर्जन का एक मात्र आधार बनाया और नाट्य भाषा की क्षमता को विकसित किया।

मुनेश्वर ने बोलवाल की भाषा, जिसमें बिम्ब और हरकत की प्रधानता थी, को जीवन्त बनाया। नाटक को जीवन्त बनाने की यह सजा दृष्टि सभी स्थितियों में देखी

जा सकती है— चाहे वह परिवेश निर्माण से सम्बन्धित हो या तनावपूर्ण स्थितियों के चित्रण से सम्बन्धित हो । ' ताँबे के कीड़े ' में कुनकुना लिए हुए ज्वाउन्तर (स्त्री) और बाहर से पात्रों की आवाजें एक पूरे नाटकीय परिवेश को निर्मित करती हैं । अतः परिवेश के लिए जितने चिन्तित प्रसाद थे उतने भुवनेश्वर भी । यह बात ज्ञान है कि ' स्कन्दगुप्त ' और ' ताँबे के कीड़े ' की प्रकृति ज्ञान है । पर सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो सभी नाटकों की भाषा में तारतम्य है, जिसके कारण भाषिक क्षमता में निरन्तर विकास होता गया है ।

जिस तरह प्रसाद ने ' स्कन्दगुप्त ' में तत्कालीन जटिल परिस्थितियों को तनावपूर्ण भाषा में साकार करने की कोशिश की उसी तरह भुवनेश्वर ने भी । पर सम्कालीन तनाव का मूर्त रूप भुवनेश्वर की बोलवाले प्रधान विम्बात्मक भाषा प्रस्तुत करती है—

' मैं थका अक्षर हूँ (ऊँचा हुआ सा) मैं बहुत धक गया हूँ । कबे कुँ— मैं जैसे एक - एक करके चीजें जमा हो जाती हैं । कुँ की डोर --- मरी हुई सूखी बिल्ली-बैबी का जाँघिया टूटा क्लस्टर वैसे ही --- वैसे ही धकान मेरे अन्दर जमा हो गई है । एक असाद और धकान ।' २४

प्रतीक और विम्बात्मक भाषा में सर्जात्मक क्षमता की वृद्धि प्रसाद के ' स्कन्दगुप्त ' से ही देखी जाती रही है, जिसके महत्त्व को भुवनेश्वर ने अपनी नाट्य-भाषा के तहत स्वीकार किया । प्रसाद ने विम्ब - विधान के लिए कुछ विशेष शब्दावली को स्वीकार किया है जबकि भुवनेश्वर विम्ब के लिए बोलवाले की शब्दावली को अधिक उपयुक्त समझते हैं, जिसमें अनुमति सम्प्रेषण की सशक्त क्षमता है—

' हम खालात पैदा करते हैं । (कुनकुना हिलाकर) जो समय और कृतुओं का दर्पण दमकते हुए हीरों की तरह काट देते हैं । खालात जो वीरान सड़कों पर छिपे हुए जालों की तरह बिड़े रहते हैं (कुनकुना) हम मृत्यु को निरूपण कर देते हैं ।' २५

यथार्थवादी (ऊसर, बण्डे के हिलके) घटना प्रधान (हानूश) और ऐतिहासिक नाटकों में रचनाकार परिवेश, सम्कालीन तनाव, स्वं जीवन के विरोधाभासों को प्रतिबिम्बित करने के लिए भाषा पर पूर्णतया अवलम्बित रहता है, किन्तु एक्सड

नाट्य भाषा की प्रकृति ऐसी नहीं। रब्बड़ नाटककारों की भाषा प्रकृति भिन्नव्ययी है इसी लिए उनके नाटकों में कौड़ी स्थान अंशमत्ता की दृष्टि से रिक्त नहीं— चाहे वह मौन हो, वाक्यों के बीच का अन्तराल हो या हरकत हो। यही मुख्य कारण है— रब्बड़ नाटक की भाषा में उद्योत्तर विकसित होती गई सर्जात्मक क्षमता का।

नाट्य भाषा तथा अनुभव में समरूपता को अधिक से अधिक विकसित करने का श्रेय विपिनकुमार अवाल को है। उन्होंने मुवनेश्वर की नाट्य भाषा में निहित अन्तर्धर्म - शक्ति और सम्भावना को पहचाना और उसे व्यस्रित किया। भाषा से अनुभव के साकार और प्रशस्त होने की स्थिति 'तीन अपाहिज' (सन् १९६३) में देखी जा सकती है। भाषा और अनुभूति में एकता की भावभूमि पर आरुढ़ होकर समकालीन नाटककार की मौन की ओर उन्मुक्तता स्वभाविक है। धर्म की अन्त सम्भावना के कारण मौन की महत्ता को विपिनकुमार अवाल ने पहचाना और मौन के भाव को कारुणिक रूप में ही नहीं, वरन् उसे आक्रोशविहीन और व्यंजनात्मक रूप में ग्रहण किया। मुवनेश्वर ने मौन को तनाव के रूप में अधिक ग्रहण किया। प्राचीन हिन्दी एवं संस्कृत नाटकों में भाषा की सामान्य मंगिमा अतिशयोक्ति की मानी जाती है। उसके बीच समकालीन नाटकों का भिन्नकथन जितनी सीमा तक प्रीतिकर है उतनी सीमा तक आश्चर्यजनक भी। 'ताँवे के कीड़े' और 'तीन अपाहिज' की मुख्य वस्तु यही है— ~~अप्राकृतिक~~ के समस्त मौन की सार्थकता। तभी तो रब्बड़ नाटक एक ऐसे दर्शक की अपेक्षा करता है जो टूटे फूटे संवादों, बेमेल— चरित्रों, व्यस्रस्थित बिम्बात्मक वस्तुओं को कल्पना से जोड़कर अवसरानुकूल धर्म निकाल सके। समकालीन नाटक में मौन एक और अनुभव का गहन रूप है तो दूसरी ओर नाट्य भाषा की दृष्टि से भिन्नकथन।

'तीन अपाहिज' अपने सीमित दायरे में भाषा योजना की दृष्टि से सम्पूर्ण बेकेट के 'वेटिंग फॉर गोडों' के निकट है। भाषा संरक्षा की समानता प्रस्तुत संवादों में देखी योग्य है—

- कल्लू : (उठने का उपक्रम करते हुए) चलो ।
 खल्लू : चलो क्या ? कैसे चलो ?
 कल्लू : (फींकेकर उठना बन्द करता है ।) उठकर ।
 खल्लू : बौं, उठकर । (बौं आराम से बैठ जाता है ।)

गल्लू : (छोटते हुए) कहाँ ? २६

पोन्नी : क्याचो ।

ब्लाडिमीर : इसकी मदद ही क्यों न करें ?

एस्त्रागो : क्या चाहता है ?

ब्लाडिमीर : उठना चाहता है ।

एस्त्रागो : तो फिर उठता क्यों नहीं ?

ब्लाडिमीर : चाहता है हम उसे उठायें । २७

यहाँ संवादों में क्रियाशीलता है, पर पात्रों में निष्क्रियता । विरंगत समाज की मूल्यहीनता और अश्लीलता का जसास कराने में संवादों की लय अधिकतम कंश तक मदद करती है ।

भुवनेश्वर ने ' ताँबे के कीड़े ' में जिस तरह फुनफुने वाली आउन्तर के द्वारा परिवेश का उद्घाटन किया है उसी तरह विपिनकुमार खन्वाल ने तीन अपाहिजों में कल्लू, सल्लू, गल्लू की निष्क्रियता द्वारा । तीनों पात्रों के तीन तरह बैठने से नाटकीय वातावरण आप से आप व्याप्त हो जाता है । अंगत नाटक की भाषा योजना जैसे अतिरंजित नहीं वैसे मंत्रीय विधान भी अतिरंजित नहीं । यही कारण है उसकी सफल अभिनेयता का । ' तीन अपाहिज ' का अनेक बार मंचन और उसकी सफलता का प्रामाणिक महत्त्व है । सत्यजित सिन्हा का अभिमत है— ' वस्तुतः यह अनुभूत सत्य है कि आधुनिक नाटककार मंच के माध्यम से ही नाटककार हैं, अन्य कोई माध्यम उसके लिए सम्भवतः ही ही नहीं सकता । ' २८

सम्कालीन जीवन के तनावों की फफड़ ' बाधे - बधुरे ' (जू १९६६) में है । ये तनाव बोलचाल की भाषा में साकार बन चुके हैं । चाहे संमन पर प्रयुक्त दृश्य वस्तु ही, मौन ही या हरकत ही में अर्थ वैभव की तलाश है । भाषा और हरकत का सानुपातिक प्रयोग यदि भुवनेश्वर और विपिन ने किया है तो मोहन राकेश ने भी । मोहन राकेश अपनी नाट्यभाषा में स्तरात्मक एवं असरानुसूल अर्थ के लिए बराबर सजा दीखते हैं और इसमें उन्हें प्राप्त सफलता मिली है । यह सफलता संमन के लिए महत्त्वपूर्ण बन जाती है, क्योंकि नाटककार यदि नाटकीय परिकल्पना की भाषा में

मूर्तबद्ध करता है, तो निर्देशक अपनी सर्जनात्मक प्रतिभा द्वारा अभिनेता, अभिकल्पक और परिचालक को सार्थक दिशा निर्दिष्ट करता है। पर नाटक को संभव पर सजीव बनाने की क्षमता सर्जनात्मक भाषा में होती है। इस सन्दर्भ में ओम विद्यपुरी की धारणा स्मरणीय है— ' एक निर्देशक की दृष्टि से ' बाधे ऊधुरे ' मुझे समकालीन जिन्दगी का पहला सार्थक हिन्दी नाटक लाता है। यह माँजूवा जीवन की विडम्बना के कुछेक सघन बिन्दुओं को रेखांकित करता है। उसके पात्र, स्थितियाँ एवं मनःस्थितियाँ यथार्थपरक तथा विश्वसनीय हैं। उसकी गठन सुदृढ़ तथा संयोगुणत है। पात्रों के प्रवेश और प्रस्थान संभाव्यों की दृष्टि से फली-भाँति संयोजित है। पूरे नाटक की व्यवधारणा के पीछे सूक्ष्म संयोजना निहित है।' २६

समकालीन नाटक की भाषा में प्रतीक और बिम्ब क्रमशः भाषा के सामान्य रूप में परिवर्धित होते जाते हैं। भुवनेश्वर ने इसकी गुरुवात बहुत पहले कर दी थी। ' बाधे ऊधुरे ' में ऐसे प्रतीकों का विकसित रूप देखा जा सकता है, जो पूर्णतया बोलवाले की भाषा पर अवलम्बित हैं। बिम्ब और प्रतीकों में व्यं की धारा तीव्र गति से प्रवाहित होती है। कमरे के तीन दरवाजे उन तीन गुरुधाराओं के प्रतीक हैं जिन्होंने सावित्री अधिक संघर्षमय जीवन व्यतीत कर रही है। कंबी की ' चक चक ' ध्वनि व्यं की दृष्टि से सम्पन्न है। तस्वीरें कतरता आँक उद्देश्यहीन भटकते फुा काँ का प्रतिनिधित्व करता है। यह ध्वनि विलपिद्ध मानव मूर्त्यों का प्रतीक है, जिसके कारण समाज दिग्भ्रमित हो रहा है। कमरे की बिलरी वस्तुएँ अव्यवस्थित जिन्दगी को चरितार्थ करती हैं। सिंधानिया द्वारा पूछे गये प्रश्नों का प्रष्टुत्तर आँक की डे मसकर दे देता है। वास्तव में यह अपने समय का पहला नाटक है, जिसमें प्रतीक, बिम्ब एवं हरकत की भाषा अव्यक्तिक सर्जनात्मक बन पड़ी है।

समकालीन नाटक में नाटककार प्रतीक के लिए किसी निश्चित सीमा में बाध नहीं, न भाषा और न तो वस्तु से। प्रतीकों के लिए उसे सुन्दर वस्तु जितनी प्रीतिकर है उतनी ही कुरूप। वस्तु का महत्त्व अधिक नहीं, महत्त्वपूर्ण है उसमें व्यं की समता। मुद्दाराजास जैसे नाटककार हैं जिन्हें प्रतीक विशेष रूप से प्रिय रहा है। इसका प्रामाणिक रूप ' तिलवट्टा ' (सन् १९७३) है। तिलवट्टा, कुचा, लायान, घड़ी (जिसका शीशा कौने से बटका है और नाँ के अंक पर रेडियम फड़ कुचा है) बकरी की बोली बोली

वाला बादमी, इन प्रतीकों के प्रति अतिरिक्त मोह नाटक की रंगमंचीय सफलता में अवरोधक बन जाता है। इनमें सबसे प्रभावशाली प्रतीक 'तिल्वट्टा' है जो सड़न-सीजन, गन्धगी, अंधेरे और यौन कुंठाओं को ध्वनित करता है। 'तिल्वट्टा' में बोलचाल की भाषा का प्रयोग उन्मुक्त भाव से किया गया है।

हरकत की भाषा को विकसित करने में 'तिल्वट्टा' का योगदान कम महत्वपूर्ण नहीं। हरकत के द्वारा इस नाटक में अतिनाटकीयता का संवरण हुआ है। कुर्बों का मॉकना, काले बादमी द्वारा बकरे की बोली बोलना ये सभी हरकतों सामाजिक विसंगतियों की बढ़ती शक्ति को उद्घाटित करती हैं।

नवोन्मेषशाली प्रतिभा के श्री लक्ष्मीनारायण लाल ने नाटक के लिए रंगमंच की महत्ता को सक्रिय रूप में स्वीकार किया। 'रंगमंच और नाटक की भूमिका' में उनका रंगमंच सम्बन्धी दृष्टिकोण देखा जा सकता है—'रंगमंच का रूप अन्वेषण और उसका अर्थ गौरव जीवन की ही भाँति है। यह अपने अंतल में जितना गहन और अमूर्त है, मौक्तिक धरातल पर उतना ही मूर्त और विराट् है। जितना ही यह एक ओर आदिम एनात्म है, उतना ही यह गत्यात्मक और सुसापेक्ष्य है।' ३० दृष्टि की यह राजता नाटक की सार्थकता का कारण है। नाट्यभाषा की गत्यात्मक चेतना 'व्यक्तिगत' (सन् १९७५) में मिलती है, जिसमें बोलचाल की भाषा का सफल निर्वाह हुआ है। इसकी सफलता का साध्य है सम० के० रैना की विचारधारा—'निर्देश नहीं थे। इसी लिए 'व्यक्तिगत' के लिखित शब्दों ने मुझे मंच पर दृश्य बिम्बों की रचना की और सहज ही प्रेरित किया। आकार को साकार करना जिसे कहते हैं क्लृप्त वैसा ही भाव मुझे मिला इसकी निर्देशन-प्रक्रिया में।' ३१

'व्यक्तिगत' में 'मैं' चरित्र के द्वारा स्वातन्त्र्योपर पारिवारिक, सामाजिक, वार्थिक, राजनीतिक शक्तियों के विघटन को निम्बित किया गया है, जिसकी नियति हमेशा हड़पने की रही है। 'वह' समाज का प्रतीकात्मक रूप है और 'मैं' उसे उपमौक्ता से अधिक कुछ नहीं समझता। बोलचाल की सहज भाषा में ये प्रतीक अन्धमनस्कता और अन्तर्द्वन्द्व को सम्प्रेषित करते हैं।

दृश्य - बिम्बों और प्रतीकों की दृष्टि से सम्पन्न है मोहन राकेश का पार्श्व नाटक 'इतरियाँ' (सन् १९७३)। यदि इस नाटक की भाषा समकालीन अन्य नाट्यभाषा

की ठीक से हटकर है, तो रंगमंच के क्षेत्र में एक नवीन प्रयोग भी । अथावस्तु, चरित्र-चित्रण और संवाद विहीन नेफथ्य की ध्वनियों द्वारा उसमें अर्थ उत्प्रेषण की सशक्त क्षमता है । ' बृत्तरियों ' में प्रयुक्त एक - एक शब्द कहीं जला से नहीं लाये गये हैं, बल्कि प्रचलित शब्दों के वजनदार प्रयोग हैं । एक - एक शब्द में तीक्ष्ण धारा है, जिसके द्वारा अर्थ क्रियाशील होता है । रंगमंच और भाषा का घनिष्ठ सम्बन्ध है इसे मोहन राकेश ने स्वीकार किया है और उनका पालन भी—' रंगमंच की शब्द निर्भरता का अर्थ रंगमंच में शब्द की जाधारभूत भूमिका है । इस भूमिका का निर्वाह माध्यम की सीमाओं में शब्दों के संयम से हो सकता है, उनके अतिरिक्त तथा अपेक्षित प्रयोग से नहीं । शब्दों की बाढ़ से, या बिना नाटकीय प्रयोजन के प्रयुक्त शब्दों से, रंगसिद्धि सम्भव नहीं, क्योंकि बिम्ब को जन्म देने के साथ - साथ उस बिम्ब से संयोजित रहने की सम्भावना भी शब्दों में होनी आवश्यक है ।' ३२

मोहन राकेश में, बड़े संयत रूप से ही सही, नाट्य भाषा का अमिजात रूप है । फिर यह अमिजात्य प्रायः उतना है जितना सामान्य जन जीवन में प्रचलित है—

' संकट का अर्थ है मूल्यों को लेकर उठते प्रश्न । (प्रतिध्वनियाँ : प्रश्न प्रश्न प्रश्न) प्रश्नों का अर्थ है विचारों की महामारी (प्रतिध्वनियाँ : महामारी महामारी महामारी) महामारी का अर्थ है मनुष्यता से हटता मनुष्य - जीवन । (प्रतिध्वनियाँ मनुष्य - जीवन मनुष्य - जीवन मनुष्य - जीवन) और मनुष्य - जीवन का अर्थ है ---' ३३

बाधुनिक नाटककार अपनी प्रयोग वृत्ति के कारण भाषिक स्तर पर या तो पूरी तरह सफलता हासिल करता है या फिर अपनी प्रकृति से प्रयोगशील कुछ अधिक बन जाता है । पर दोनों रूपों में भाषा की सर्वनात्मक क्षमता क्षरित नहीं होती । यह बात जला है एक में ज्यादा होती है तो दूसरे में कम ।

लोक नाटक में भाषा की सर्वनात्मक शक्ति का विकसित रूप नहीं मिलता । लोक नाटक की भाषा किसी बोली विशेष से प्रभावित होती है । बोली में सर्वनात्मक शक्ति कम होती है, क्योंकि उसका व्यवहार उच्च बौद्धिक सांस्कृतिक क्षेत्रों में कम होता है । बाधुनिक नाटक की भाषा में सर्वनात्मक क्षमता के विकास से जो अन्तर आया है उसके मूल में भाषा प्रयोग - विधि है । अन्त्य (ऐतिहासिक, पौराणिक, अज्ञात) नाटकों में नाटककारों की व्यक्तित्व प्रतिभा भाषा की सर्वनात्मक क्षमता का अधिकतम

विकास करती है, जबकि लोकनाटक का नाटककार मूलतः साधारण भाषा को हल्की सर्जनात्मक शक्ति के स्पर्श के साथ प्रयुक्त करता है। लोकनाटक का वास्तविक रस इसलिए उसके सामूहिक गायन या पाठ में होता है। बोली की उन्मुक्त प्रकृति को उसके सामान्य दिनन्दिन रूप में हल्की सी सर्जनात्मक शक्ति के साथ लोकगायक रस बना देता है। इसमें यह स्पष्ट हो जाता है कि कोई भाषा - रूप सदैव भाषा की एक स्थिति में स्थिर रहे यह आवश्यक नहीं।

आधुनिक काल के प्रारम्भ में नाट्य भाषा बोलचाल की भाषा से दूर थी— क्रमशः यह दूरी कम होती गई। पर आधुनिक काल में नाट्यभाषा के बोलचाल की भाषा के निकट आ जाने पर भी, दोनों में पूर्णरूप से साम्य है यह नहीं कहा जा सकता। क्योंकि नाट्य भाषा और व्यावहारिक बोलचाल की भाषा में गुणात्मक अन्तर होता है। नाटककार बोलचाल की शब्दावली का प्रयोग अपने ढंग से सुसंगत और सर्जनात्मक रूप में करता है। अतः भाषा प्रयोग - विधि सर्जनात्मक धारा को प्रवाहित करती और रखती है।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- वार्कर : जान पौयट्टी इन द्रामा : पृष्ठ-१६ - १७ (ए एलिमेण्टरा जाफ
द्रामा में पृष्ठ- २८ पर उद्धृत)
- २- रौनाल्ड पीकाफ : द जार्ट जाफ द्रामा : पृष्ठ-१०४ (संगमंभ : एक
माध्यम से पृष्ठ - २८)
- ३- डॉ० गिरीश रस्तोगी : सम्कालीन हिन्दी नाटककार : पृष्ठ-६
- ४- (सं०) शिवप्रसाद मिश्र (' रुद्र ' काशिवैव) भारतेन्दु ग्रन्थावली
(अन्वैर नारी) : पृष्ठ-१८२
- ५- - वही - पृष्ठ- १७१
- ६- सर्वेश्वरदास सक्सेना : ककरी : पृष्ठ-६०
- ७- (सं०) शिवप्रसाद मिश्र (' रुद्र ' काशिवैव) भारतेन्दु ग्रन्थावली
(अन्वैर नारी) : पृष्ठ - १७६
- ८- सर्वेश्वरदास सक्सेना : ककरी : पृष्ठ- ३२ - ३३
- ९- - वही - पृष्ठ - ५६
- १०- - वही - पृष्ठ - ६१
- ११- डॉ० बच्चन सिंह : हिन्दी नाटक : पृष्ठ - ६२
- १२- डॉ० दशरथ बोफा : नाट्य निबन्ध : पृष्ठ - ४७
- १३- जयशंकरप्रसाद : काव्य और कला तथा अन्ध निबन्ध : पृष्ठ-१०४
- १४- - वही - : स्कन्दगुप्त : प्रथम अंक : पृष्ठ - २२
- १५- डॉ० रामकुमार वर्मा : रजत रश्मि : पृष्ठ - १३३
- १६- - वही - पृष्ठ - १४०
- १७- सुरेन्द्र वर्मा : तीन नाटक : पृष्ठ - ६४
- १८- - वही - पृष्ठ - ४५
- १९- - वही - पृष्ठ - ५२
- २०- जादीशचन्द्र माधुर : पहला राजा : अंक दो : पृष्ठ - ५८
- २१- - वही - अंक एक : पृष्ठ - ८८
- २२- - वही - अंक एक : पृष्ठ - ३६
- २३- - वही - अंक तीन : पृष्ठ : ८५

- २४- मुजनेस्वर : कारवाँ तथा बन्धु एकांकी : पृष्ठ - १६१
- २५- - वही - पृष्ठ - १५८
- २६- डॉ० विपिनकुमार अग्रवाल : तीन अपाहिज : पृष्ठ - ११
- २७- रोम्बुल क्रेट : (अपान्तरण कृष्ण - बलदेव वेद) गौड़ो के
नागर में : अंक दो : पृष्ठ-२१५
- २८- डॉ० रत्नप्रताप सिन्हा : नवरंग : भूमिका : पृष्ठ - २१
- २९- (सं०) अग्रहिम अलका जी : बाप के रंग नाटक : पृष्ठ - ३४५
- ३०- डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल : रंगमंच और नाटक की भूमिका : पृष्ठ - १०
- ३१- राम के रंग : व्यक्तित्व : (निर्देशक की बात) : पृष्ठ - ६
- ३२- मोहन राकेश : नटरंग : अंक १८ जनवरी - मार्च १९७२ (रंगमंच और शब्द)
पृष्ठ - २६
- ३३- - वही - अण्डे के शिल्ले बन्धु एकांकी तथा बीज नाटक : पृष्ठ - १८५

चतुर्थं अध्याय
—————

॥ जीवन - यथार्थ और नाटकीय भाषा ॥

किसी भी कृतित्व या रचना के मूल में सामाजिक अनुभूति का होना अनिवार्य है। रचनाकार सामाजिक यथार्थ को आत्मसात् करके स्वयं को कृति के रूप में सम्प्रेषित करता है। यही अनुभूति रचनाकार में जीवन - दृष्टि का निर्माण करती है, जिसके आधार पर नाटक का सर्जन होता है। रचनाकार यथार्थ को कितना आत्मसात् करता है और रचना के द्वारा कितना सम्प्रेषित कर पाता है वह बात अधिक महत्वपूर्ण है जीवन - दृष्टि के निर्माण की अपेक्षा। जीवन - यथार्थ और सर्जात्मक भाषा की संश्लेषणात्मक स्थिति रचना को शाश्वत बनाती है यह कहना अतिशयोक्ति नहीं।

आधुनिक नाटककारों ने समकालीन मनोविकारों को उद्घोषित करने के लिए भाषा को अधिक से अधिक सशक्त बनाया। सर्जात्मक भाषा जिस तरह नाटक की नस - नस में संघटित हो रही है वह उसकी सामर्थ्य का, प्रभाव की शक्ति का, और यथार्थ को सम्प्रेषित करने का प्रामाणिक रूप है। वह साधारण से साधारण वस्तु का प्रयोग असाधारण कर लेता है। यही कारण है कि साधारण से साधारण शब्द भी प्रयोग के स्तर पर विशिष्ट बन जाते हैं। दृष्टि की समग्रता का प्रमाण आधुनिक नाटक में हर जगह से मिल सकता है— चाहे वह भाषा - विधान के स्तर पर हो या दृश्य वस्तुओं के प्रयोग के स्तर पर हो। सर्जात्मक भाषा ही यथार्थ को सम्प्रेषित करती है न कि कथावस्तु। अतः सर्जात्मक रचना में वस्तु और रूप की खान्धित्य, संवेदना के सर्वोच्च धरातल, परिवर्तन की उत्कट जिज्ञासा का संश्लेषण होता है।

यद्यपि नाटक में निहित जीवन की आधारशिला सर्जात्मक कल्पना होती है, किन्तु वर्तमान सामाजिक विकृतियों के विभिन्न पक्षों को नाटककार नजर - बन्दान नहीं करता। यह बात अलग है कि कलात्मक दुनिया और यथार्थ दुनिया में अन्तर होता है। विपिनकुमार अग्रवाल के शब्दों में— "नाटक में यथार्थ का वास्तविकपन उतना नहीं उभरना चाहिए, जितना कि यथार्थ का आभास। यह आभास राज समान पर निर्भर नहीं करना चाहिए, बल्कि यथार्थ के ढाँचे पर। रोज़मर्रा के जीवन में चीजों के रूप और रंग के विस्तृत ज्ञान से हम कभी नहीं परिचित होते हैं। प्रायः उतना ही

देखते हैं जितना हमारे लिए जरूरी है। हम हर दृश्य के बीच में महसूस करते हैं कि वहाँ बहुत सी चीजें हैं, बहुत से व्यापार ऐसे हैं, बहुत सी बातचीत ऐसी है, जिससे हमारा ताल्लुक नहीं है। पर उन्हीं के बीच में हम अपने काम की, मालूम की चीज, व्यापार या बातचीत से नाता जोड़ते हैं। यदि नाटक में जहाँ की उससे मिलती जुळती विधाएँ का आभाव मिल सके तो उसे यथार्थ का, जीवन के निकट होने का मान कायम होगा^१। नाटकीय यथार्थ जगत में सर्जनात्मक कल्पना का मिश्रण होता है और यही कारण है कि भाँगे गये यथार्थ और रचित यथार्थ में अन्तर होता है। इसका अस्तित्व निर्बन्ध नहीं होता, बल्कि बन्धयुक्त होता है, यथार्थ के कल्पनात्मक चित्रण के कारण। यद्यपि नाटककार की अन्तर्दृष्टि अपने युग की सीमाओं का अतिक्रमण भी कर जाती है, किन्तु वह निश्चित रूप से उस युग समाज के बन्धरत मूल्यों तथा समस्याओं के तनाव से उत्पन्न होती है।^२

आधुनिक हिन्दी नाट्य साहित्य को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि हमारे राजनीतिक सामाजिक जीवन की विकृतियाँ उधरोत्तर बढ़ती गई हैं और जैसे - जैसे ये विकृतियाँ बढ़ती गई हैं वैसे - वैसे नाटकों की सामाजिक चेतना प्रखर होती गई है। जिस परिवेश में हम जी रहे हैं उसमें विघटित मानवीय मूल्यों, शासन की स्वार्थपरता एवं सामाजिक जीवन के हर स्तर पर व्याप्त प्रष्टाचार के कारण सांस लेना दूभर हो रहा है। इन सबके फलस्वरूप यदि शोषित वर्ग के मन में गहरा असन्तोष और विद्रोह है तो आश्चर्य नहीं। व्यंग्यात्मक नाट्य लेख को उर्ध्वकानने में इस स्थिति का प्रमुख हाथ है।

आक्रोश की सक्रियता क्रान्ति को जन्म देती है और व्यक्ति जब विकृतियों को अपनी नियति मानकर उसमें जीने के लिए विवश हो जाता है तो यह विवशता व्यंग्य को जन्म देती है। 'अन्धेर नगरी' में दोनों रूप व्याप्त हैं। पहली स्थिति जनचेतना को जितनी उद्बुद्ध करती है दूसरी स्थिति सामाजिक को उतनी ही संतुष्टि प्रदान करती है। इन्हीं विशेषताओं के कारण 'अन्धेर नगरी' शाश्वत नाटक है जिसके आधार पर भारतेन्दु यथार्थवाद के प्रवर्तक माने जाते हैं।

रंगमंच पर नाटक के जीवित स्पन्दन से अनुभोक्ता और गृहीता का एकाकार होना

अधिकतम सीमा तक सम्भव बन पाता है और यही उसकी सबसे बड़ी उपलब्धि है। प्रेताक का नाटक में निहित यथार्थ से साक्षात्कार तभी सम्भव है जब भाषा सर्जात्मक और प्रवाह्य होती है। जीवन्त और प्रचलमान भाषा प्रेताक की संवेदना को अधिक से अधिक जागृत करती है और वर्तमान के प्रति वास्तविकता का बोध कराती है। अतः यथार्थ, भाषा और अनुभव के संश्लेषण से रचना का लब्ध न होकर सार्वजनिक और सार्वभौमिक बन जाती है।

भारतेन्दु ने यथार्थ को देखा ही नहीं, बल्कि उसके द्विगुण को उजागर किया और उसके परिशुद्ध के लिए सामूहिक और मौखिक आन्दोलन का रूप दिया। युगिन समस्याओं, राजनैतिक, सामाजिक स्थितियों, राष्ट्रीय चेतना, जन-जागृति को मानवीय संवेदना से जोड़कर यथार्थ निष्पन्न के लिए व्यंग्य को उभावर रूप में ग्रहण किया। 'अन्धेर नगरी' में यथार्थ का तीक्ष्ण व्यंग्य और लोकप्रचलित शब्दावली के सुन्दर सामन्वस्य के कारण उभरा। जैसी व्यंग्यता में यथार्थ का अभिज्ञान और आकर्षण दोनों हैं, जो कौतूहल वृत्ति को जागृत तो करता है, साथ-साथ उसमें सत्ता से सीधे टकराने की शक्ति है—

सांच कहे ते फनछी सार्वे । फूठे बहुविधि फदवी पार्वे ।
छालियन के रका के लागे । लाख कहाँ सकहु नहिं लागे ॥३

इसमें कोई सन्देह नहीं कि यथार्थ के उल्लेख और जटिल पहलुओं की, बाह्य आन्तरिक विखंडितियों की सूत्रम और गहरी पहचान जितना नाटक में सम्भव है उतना किसी अन्य विधा में नहीं। बाबू का नाटक अनुभव की ऊपरी सतह तक सीमित नहीं है, बल्कि अनुभव की गहराई का सत्य प्रस्तुत करने में संलग्न है। सर्वेश्वरदास सक्सेना का नाटक 'बकरी' की व्यंग्यात्मक भाषा 'अन्धेर नगरी' के समकक्ष है। व्यंग्य की तीक्ष्णता, उसके सांकेतिक रूप और लोक भाषा के सुन्दर सामन्वस्य से सम्कालीन राजनीति की लक्ष्यश्रुता और ग्रामीणों की पीड़ा तथा विवशता में यथार्थ का निरावरण उद्घाटन हुआ है। 'बकरी' की 'बकरी सेवा-संघ', 'बकरी स्मारक निधि' जैसी संस्थाएँ वास्तविक व्यवस्थात्मक कामिदार का पर्दाफाश करती हैं। डॉ० गिरीश रस्तोगी के शब्दों में 'हिन्दी नाटक को बनावटी मंत्र और

पश्चिमी शिल्प प्रयोगों से हटाकर 'सुलेपन' और 'उत्कृष्टता', 'लचीलेपन' और 'परम्परागत लोकरूप' तक ले आना हिन्दी नाटक के विकासात्मक पक्ष का महत्वपूर्ण अंग है। नाटक भी रंगमंच की दिशा बदलता है, अभिनय शैली के मानदण्ड बदलता है, दर्शकों की बनी-बनायी अभिरुचि को तोड़ता है, उन्हें नये संस्कार देता है, भाषागत अभिव्यक्ति में एक स्वामायिक मोड़ पैदा करता है— ये सब बातें 'बकरी' के सामने आती हैं। 'व्यंग्य की तीक्ष्णता' 'बन्देर नगरी' में जिस तरह यथार्थ को ठोस भावभूमि प्रदान करती है उसी तरह 'बकरी' में भी यथार्थ को ग्रहण करने की प्रक्रिया में नाटक या तो वर्ग विशेष का बनकर रह जाता है या सम्प्रभुत्व का प्रतिबिम्ब यह भाषा की सर्जनात्मक क्षमता पर निर्भर करता है। 'बन्देर नगरी' की तरह 'बकरी' किसी वर्ग विशेष का नाटक नहीं। यह उच्चवर्ग और जन साधारण सबको समान परितुष्टि प्रदान करता है— भाषा प्रवाह के कारण। 'बकरी' का व्यंग्य सम्प्रभुत्व यथार्थ को पूरे परिवेश के साथ, उसका वीमत्स किन्तु (ग्रामीण जनता का) कारुणिक चित्र उपस्थित करता है—

युवक : फिर चुप क्यों रहे ? कहा क्यों नहीं कि बकरी विपती की है उसे दे दी जाए। विपती हथकड़ी पहने रोती चिल्लाती जा रही थी। रास्ते में मैंने—

दूसरा ग्रामीण : बरे। मगवान के नांव है लिखि तो काव करिन ? कहिन बकरी नाय है, देवी है, देवी का मान होवै के चाही, अब हम का कहित देवी के मान न होय ?

युवक : हमारा ही जूता हमारे ही फिर ?

एक ग्रामीण : बरे अब कौन प्रपंच करे, ऊ कहिन देवी है हम मान लिहा।

युवक : प्रपंच उन्होंने किया या आपने ?

दूसरा ग्रामीण : उनका प्रपंच ऊ जानै, मगवान जानै मगवान उनका देखि हैं १५

स्वातन्त्र्योत्तर भारत का सारा सामाजिक और राजनीतिक ढाँचा एक चक्र की भांति है, किन्तु उसके घूमने की दिशा अनुकूल न चलकर प्रतिकूल है। इस स्थिति में जन साधारण की दुर्दशा सर्वाधिक हुई है— सब कुछ मूक भाष से सहते चले जाने की प्रवृत्ति के कारण। 'बकरी' के प्रतीकों में ऊँचता की तलाश है, जो यथार्थ स्थिति की

साकार करती है। उसमें दशायी गई ग्रामीण जनता की अपनी-प्रायः प्रेक्षा को समकालीन प्रश्नों के कठघरे में झोंड़ देती है, पर उनमें से जो थोड़ा बुद्धिजीवी हैं उसमें ज्ञान्ति की आकांक्षा अवश्य अंकुरित हुई है। समसामयिक वास्तविकता यदि जटिल और संश्लिष्ट है तो उसका निराकरण इन्वलाव जिन्दावाद की सार्थक सूत्र द्वारा किया जा सकता है। मार्ग की अवरोधक स्थितियों को दूर करना रचनात्मक दायित्व है न कि उसका दर्शक बने रहना। विद्रोह जनित मूल्य व्यर्थ स्थितियों से टकराकर उत्पन्न होते हैं। समकालीन विकट व्यर्थ को सूक्ष्म दृष्टि से देखकर और उसका अनुभव करने के पश्चात् विद्रोही चेतना सामने आती है— एक रचनात्मक जटिल शक्ति के रूप में। विद्रोही मानसिकता प्राचीन रुढ़ियों की जृंखला को तोड़ती है और नये मूल्यों की खोज करती है। यदि रचना नूतन मन्दिष्य का आवार बन पाती है तो इसी के मार्फत।

जीवन के व्यर्थ और उसके अन्तर्विरोधों का बोलबाल की रचनात्मक भाषा में आकर्षण के स्तर पर प्रयोग 'बन्धेर नारी' में लक्षित होता है, पर उसका निखरा रूप प्रसाद के स्कन्दगुप्त में मिलता है। 'स्कन्दगुप्त' में व्यर्थ आदर्श से अनुप्राणित है ऐतिहासिक चरित्र के कारण। नाटककार का मुख्य ध्येय मनोरंजन नहीं होता, व्यर्थ मूल्यों की प्रतिस्थापना होती है। अपने कलात्मक रूप के कारण नाटक स्वतः आनन्दानुभूति प्रदान करने लाता है। जीवन मूल्यों का निदर्शन, ऐतिहासिक, पौराणिक किसी भी नाटकीय रूप में हो सकता है। यही कारण है कि अस्तु ने त्रासदी, काम्पी दोनों में आनन्द की अनुभूति को अंगीकार किया। व्यक्ति सुख जीवन से गुजरता है तो अकेला और कपट की खन खाई को पार करता है तो अकेला। 'स्कन्दगुप्त' का स्कन्द जीवन के क्रूर सत्य से गुजरता है, जिसमें भाषा अपनी उदात्ता का परिचय देती है—

'देवी यह न कहो। जीवन के शेष दिन, कर्म के असाद में बने हुए हम दुखी लोग, एक - दूसरे का मुँह देखकर काट लें। हमने अन्तर की प्रेरणा से शस्त्र द्वारा जो निष्ठुरता की थी, वह इसी पृथ्वी को स्वर्ग बनाने के लिए। परन्तु इस नन्दन वसन्त श्री, इस अमरावती की शची, स्वर्ग की लक्ष्मी तुम बली जावो ऐसा मैं किस मुँह से कहूँ ? (कुछ ठहरकर लीचते हुए) और किस वज्र कठोर हृदय से तुम्हें रोऊँ ? देवसेना । देवसेना ॥ तुम जावो । स्वर्गाय स्कन्दगुप्त, अकेला स्कन्द बोह ।'

आत्मकेन्द्रित होकर स्कन्द कुछ ज्ञान के लिए विस्तृत दुनिया से कटकर स्वयं तक सीमित हो जाता है। यह अर्थ फल है। आत्मकेन्द्रितता विरक्ति से उद्भूत है इसलिए जीवन के नोड़ में कमी - कमी स्कन्द अपनी दुनिया में डुबकी खाता है फिर सब कुछ अर्थ धटित होने लगता है। यहाँ प्रेम के अमृत और आवर्ष फल को ग्रहण किया गया है, जबकि शारीरिक आकर्षण उसके स्थूल रूप को उद्भासित करता है। प्रेताक इस निराशा और अरेपन से अनेक बार गुजर चुका होता है, किन्तु प्रस्तुत उद्धरण में एक सार्वकालिक गुण है, जो सर्वात्मक भाषा की उर्वरक जामला से जड़ों को मजबूत करके वक्त की आलियों से अर्थ वृत्त को तैयार करता है। इस प्रकार नाटक में निहित अर्थ ज्ञान का रूप विचित्र होता है— "लेक शब्द प्रतीकों के माध्यम से किसी घटना के बाह्य स्वरूप का अंत नहीं करता, वस्तुएँ जिस रूप में अन्धियों द्वारा जानी जाती हैं उसकी अनुकृति नहीं प्रस्तुत करता वरन् इन वस्तुओं की मानसिक प्रतीति का चित्रण करता है।" ७

नाटकों में नित्य परिवर्तित होते जीवन मूर्त्यों, संवाद, चित्रणा की अमिव्यक्ति के लिए संवेदना का नवीन रूप परिचित होता है। इन नव्यतर संवेदनाओं के लिए भारतेन्दु ने व्यंग्य का सहारा लिया तो प्रसाद ने सजावट का। वर्तमान समस्याओं और व्यक्ति के मनोवैज्ञानिक पक्ष के चित्रण के लिए कहीं इतिहास ("स्कन्दगुप्त," "वीरगंज की आखिरी रात") को आधार बनाया गया है तो कहीं पुराण ("पहला राजा") को।

नाटक की अभावस्तु, संवाद, पात्र एवं शिल्प पर अर्थ से संश्लिष्ट चिन्तन प्रक्रिया का महत्वपूर्ण हाथ होता है। ऐसा नाटककार विशेष जीवन दृष्टि को नाटक की वास्तविक सामग्री बनाता है, जो किसी देश जाति के इतिहास में विशेष महत्व पा चुकी होती है। इन नाटकों में निहित अर्थ आवर्षोन्मुख होता है, किन्तु अर्थ चित्रण में किसी तरह बाधित नहीं होता। प्रेणकर्ता की अनुभूति की तीव्रता का आविष्करण सर्वात्मक भाषा में होता है और यह प्रक्रिया प्रेताक के अन्दर एक आस्वादमूलक सक्रियता में पर्यवसित हो जाती है। इस आविष्करण का संस्करण प्रेताक में किस प्रकार होता है? इसका रूप तीन बातों में नियत होता है— भाषा का सुव्यवस्थित विधान (जिसमें अर्थ का बोध, उच्चारण, शिष्टाचार के शब्दों, सम्बोध

द्वारा होता है) परिस्थितियाँ (जिसके द्वारा तक्ष्यमरक व्यर्थ साबित होता है)
वर्तमान परिस्थिति का जटिल रूप (जिसके माध्यम से सम्तामयिक परिवर्तन का परिज्ञान
होता है) ।

नाटक में चित्रित व्यर्थ जब घटित होता है तो निश्चित रूप से किस बात की
प्रतीति कराता है ? तथा किन परिस्थितियों का सामना प्रेक्षक करता है ? इन सवालों
का समाधान ही पाता है उपर्युक्त रूपों में । ' स्कन्दगुप्त ' और ' बौद्वगैव की
बासिरी रात ' की विपिधता, व्याफला और गहनता का वही कारण है । इतिहास
के बाधक्य के कारण ' स्कन्दगुप्त ' में सामाजिक परिवर्तन और मानव के विकास की
सम्भावना उतनी नहीं उजागर होती जितनी ' बौद्वगैव की बासिरी रात ' में ।
इतिहासिक दृष्टि में बौद्वगैव की भाषा का सामन्वय ' बौद्वगैव की बासिरी रात '
को अधिक सख्य का देता है । यद्यपि अन्य नाटकों की अपेक्षा ऐतिहासिक नाटककार
का वाचित्व अधिक बढ़ जाता है— परम्परागत— सामयिक, व्यक्तिगत - सामाजिक ,
शारीरिक - मानसिक तथा निजी और सार्वजनिक पहलुओं के संश्लिष्ट रूप को प्रस्तुत
करने का । डॉ० नित्यानन्द तिवारी के शब्दों में इस विषय को समझा जा सकता
है— ' इतिहास दृष्टि साहित्यिक कृमिति को जटिल संस्थान मानती है जिसमें समाज
अपनी सभी सक्रिय शक्तियों के साथ सजीव केन्द्र के रूप में विद्यमान होता है । अर्थात्
सौन्दर्यात्मक संरचना और संगठन समाज की आन्तरिक गति, अन्तर्निर्धारों की टकरार ,
उसके फलस्वरूप परिवर्तन और उसकी गति के पुनर्गठन का प्रतिकरूप होता है । जो साहित्य
इसकी गवाही नहीं देता ऐतिहासिक दृष्टि से उसमें सजीव सौन्दर्य भी नहीं होता । ' "

प्रसाद ने ' स्कन्दगुप्त ' के माध्यम से तत्कालीन समय में व्याप्त विभिन्न धर्मों के
बीच प्रतिद्वन्द्विता का चित्रण किया है, जो साथ - साथ वर्तमान जटिल परिस्थितियों
में साम्प्रदायिक टकराव को ध्वनित करता है । यह साम्प्रदायिक टकराव जिसे
सम्तामयिक सामाजिक संगठन शक्ति में स्तरा पैदा कर दी थी, पूर्व युग का विकसित रूप
है । प्रस्थापकीर्ति के संवादों में प्रसाद की बौद्ध और वैदिक धर्मों से सम्बन्धित जो
व्यथा-या व्यक्त होती है वह अपने युग के हिन्दी और इस्लाम धर्मों के मतभेद को
उद्घाटित करता है—

' सभी धर्म, समय और देश की स्थिति के अनुसार, विवृत हो रहे हैं और लगे ।

हम लोगों को हठधर्मी से उन बागन्तुक क्रमिक पूर्णता प्राप्त करने वाले ज्ञानों से मुँह न केना चाहिए । हम लोग एक ही मूल धर्म की दो शाखाएँ हैं । बाबो, हम दोनों विचार के फूलों से दुःख - दग्ध मानवों का कठोर पथ कोमल करें । ६

नाटक की सर्जना एक स्वायत्त प्रतिसृष्टि के रूप में होती है । विम्व्वात्मक भाषा विवात्मकता प्रदान कर यथार्थ को रचनात्मक और सजाम बनाती है । जिस युग में नाटक की रचना होती है वह अनुबन्ध नाटक से किस प्रकार जुड़ता है ? यह प्रश्न उठता है । वास्तव में नाटककार, प्रेक्षक, अभिनेता सभी मानव समाज के जीवनांश हैं, जो नाटक में निहित अनुभव को अपने - अपने ढंग से ग्रहण करते हैं । यह जीवन संस्कृति से नियत रहता है, जिसे समाज और संस्कृति का शाश्वत निर्मित होता है । यह समाज और तिहास नाटकीय व्यापार के उर्द - गिर्द चक्कर खाते हैं । नाटक पूर्ण बनता है तो इसी के द्वारा । नाटक और यथार्थ के सम्बन्धों की जाँच करने में इस कार्य-व्यापार की महत्त्वपूर्ण भूमिका होती है । नाटकीय कार्य - व्यापार का जीवन में कौन सा स्थान है—यथार्थ या काल्पनिक इसकी तलाश नाटक की सार्थकता है । इसके माध्यम से नाटककार जीवन के वैयक्तिक, पारिवारिक, सामाजिक, राजनीतिक प्रश्नों से जुझकर, उस पर चिन्तन कर, अनुभवों से उनका सम्बन्ध स्थापित कर और इन सबको परस्पर अनुस्यूत करके जीवन की समग्रता को चित्रांकित करता है । इस यथार्थ का सम्प्रेषण प्रेक्षक को कहाँ तक कर्तव्य के लिए प्रेरित करता है यह उसकी सर्जनात्मक भाषा पर निर्भर करता है । अतः नाटक में यदि यथार्थ का रूपान्तर होता है तो कर्तव्य की प्रेरणा भी मिलती है— बाबो - - - करें । ७

“ स्कन्धगुप्त ” एक प्रातिनिधिक सृष्टि है । ऐसा नाटककार जिसका वायुनिक नाट्य साहित्य में अप्रतिम योगदान है—प्रतिनिधि पात्र की सृष्टि करता है—जिनमें समकालीन यथार्थ की प्रतिच्छवि समाहित होती है । इसमें कोई सन्देह नहीं कि एक सशक्त नाटककार की रचनात्मक संवेदना अपने युग की संवेदना को रेखांकित करती है । युगीन संवेदना नाटक के माध्यम से यदि उजागर होगी तो प्रेक्षक का यथार्थ से साक्षात्कार होगा । प्रतिनिधि पात्र गरिमामय, शास्त्रीय एवं आदर्श रूप को तो प्रस्तुत करता ही है, किन्तु उसका पहला और प्रमुख सम्बन्ध यथार्थ से होता है फिर अपने विकसनशील रूप में वह युगीन संवेदना से जुड़ता है ।

ऐतिहासिक भावभूमि पर भाषा संरचना के सहज एवं विन्वात्मक रूपों में व्यर्थ की अधिक रोचक फकड़ सुरेन्द्र वर्मा के 'नाटक सल्लाक विदूषक' नाटक में है और यही स्थिति उसे अन्य ऐतिहासिक नाटक 'स्कन्दगुप्त', 'औरंगजेब की आखिरी रात' के निकट लाती है। सुरेन्द्र वर्मा ने चौलचाल की सामान्य शब्दावली में नाटक और रंगमंच सम्बन्धी अपनी चिन्ता को धास्तविक, आनापिक, राजनीतिक सन्दर्भों में अभिव्यक्त किया है। कर्पिण्ड के माध्यम से शोषक के आतंकपूर्ण दुर्व्यवहार से प्रसिद्ध आनापिक, राजनीतिक कुव्यवस्था का प्रतिरोध किया गया है—

' (तत्क्षण) और अब राज्य के लिए है । --- फिर कल के दिन कोई धर्मशूरा वा जागेगा, तो धर्म के लिए होगा फिर परसों के दिन कहीं का नाट्याचार्य वा जागेगा, तो कला के लिए होगा । --- यह दुश्चक्र कभी नहीं टूटेगा श्रीमान् । निर्णय लेना ही होगा ।' १०

स्वतन्त्रता पूर्व नाटकों की प्रमुख समस्या परतन्त्रता के बन्ध से जनता को परिचित कराना था। 'अधिर नगरी' और 'स्कन्दगुप्त' में राष्ट्रीय जागरण का उद्बोधन प्रमुख है। पर स्वातन्त्र्योत्तर कालीन नाटकों में बढ़ती सामाजिक विकृतियों का व्यर्थ और विस्तृत चित्रण है। यदि स्वातन्त्र्योत्तर कालीन नाटककारों में सामाजिक विकृतियों को देखकर गहरी वेदना है तो उससे मुक्ति की छटपटाहट भी है। जनता की समस्त आकांक्षाएँ स्वतन्त्रता पूर्व जो उसने सँजी रखी थी वे स्वतन्त्रता के पश्चात् ध्वस्त होने लगीं। नयी - नयी समस्याओं का आविर्भाव होने लगा। इन्हीं परिस्थितियों को नाटककारों ने अपना प्रतिपाद बनाया। 'पहला राजा' में जहाँ स्वार्थलिप्सा और महत्वाकांक्षा से उपजे, राजनीतिक कुकर्तों, भूठ, प्रभं, झल-हड्डम, झूठा, हिंसा की भाँकी प्रस्तुत की गईं हैं वहाँ व्यर्थ का प्रामाणिक रूप प्रस्तुत होता है। इस व्यर्थ चित्रण के लिए प्रसाद ने जैसे इतिहास को आधार रूप में ग्रहण किया उसी तरह माधुर ने पुराण का आधार ग्रहण किया। व्यर्थ का विकर्षण न होने के कारण प्रेक्षक, नाटक का द्रष्टा न बनकर मौकता बन जाता है। जो काँ अपनी लिए नये मूर्खों की स्थापना करना चाहता है और उसके लिए अधिक से अधिक धिन्तित है उसमें नेता का सर्वप्रथम जाता है तथा झल - कपट की प्रवृत्ति के कारण समाज से स्वीकृति प्राप्त करने में सफल हो जाता है—

गर्ग : लेकिन हमारे आश्रमों की आसानी तो बढ़ रही है। धन - धान्य तो हमारे हाथ आ रहा है। चिन्ता क्या है ?

शुक्राचार्य : गर्ग मुनि, चिन्ता ? आग्नेय आश्रम और भृगु आश्रम दोनों जल्दी तरह सम्पन्न हैं कि दृष्यदृती का यह बाँध पूरा होते ही— सर्वे यह की पूर्ति होते ही— राजा भृगु हम लोगों की दूध की मक्खी की तरह निकाल फेंकेगा। और — उसके मन्त्रिमण्डल में हमें जहां पुत्र क्वण और दस्यु सुन्दरी उषीं । ११

मुक्तेश्वर ऐसे पहले रचनाकार हैं, जिन्होंने आधुनिकता के संसात्क रूप और चिन्तन के बदलते आपसी सम्बन्धों को विस्तृत भाषा द्वारा नयी संवेदनाओं में बंक्ति किया। यह क्वेषण साहित्य में नये मूल्यों का प्रादुर्भाव करता है। विष्णुकुमार कृपाल के शब्दों में— ' हर समय के पाठक और दर्शक एक माँगों के वातावरण की सृष्टि करते हैं, जिसके बीच कला या साहित्य का आकार ढलता है, बनता है। वास्तव में यह रिश्ता दोहरा है। साहित्य लौटकर रुचि को प्रभावित करता है और नयी माँगों को जन्म देता है। ' १२ पारम्परिक व्यामोह के बन्धन से स्वयं को मुक्त रखने के कारण एब्बड नाटककारों का यथार्थ चित्रण विशेष श्रेण का होता है। उनके लिए यथार्थ जीवन की सुन्दरता में जितना आकर्षण है उससे अधिक उसके डूर रूप में। ऐसे नाटकों (' ताँबे के कीड़े ' ; ' तीन क्साहिन ') की विशेष दृष्टि प्रेक्षकों को बाँधने और उसे यथार्थ में शामिल करने पर केन्द्रित रहती है। इसमें यथार्थ का सर्जन विभुद जन्म के रूप में प्रमुख है, किता किसी भावुकता और रोमानियत के। इस सन्दर्भ में ' ताँबे के कीड़े ' की कुछ पंक्तियाँ उल्लेखनीय हैं—

' पागल बाया : रिक्ते नाले ने कितना अच्छा नाश किया। मेरी स्वादिल है कि हम उसके स्टेचू बनाईं। उसकी जाली जलजल के लिये कम्पनियाँ सड़ी करें—

लेकिन मशाली बाबा - - - तुम घर से कितनी दूर निकल गए हो, ओह तुम्हारा सूटर की डीं ने खत्म कर दिया है।

एक स्वर : हमारी सबसे ताजी ह्जाद, काँच के सूटर। उनकी सिर्फ ताँबे के कीड़े खा सकते हैं । १३

यथार्थ की जटिलता प्रतीकों में दृष्टिगत होती है और यही प्रतीक यथार्थ के विश्लेषण की पद्धति में ऊर्चा उत्पन्न करते हैं। विश्लेषण की यह पद्धति विज्ञान से प्रभावित है, क्योंकि साहित्य समाज की प्रत्येक शक्ति से प्रभावित होता है। डॉ० रघुवंश के शब्दों में— "बाप के वैज्ञानिक युग में हम यथार्थ के बारे में अधिक ही नहीं भिन्न हो सके थे। इसके अतिरिक्त जिन मानवीय परिस्थितियों में बाप हम जी रहे हैं वह अलग प्रकार और रूपों में जटिल है। ऐसा नहीं है कि बाप हम वस्तुओं और मानवीय कार्य में चारित्र्यों को सम्बन्धों की जटिलता में पाते हैं वरन् यह भी है कि उनको देखने सम्झने के मौलिक ढंग बदल गये हैं।" १४ विश्लेषण की दृष्टि विघटन को रचना में अधिक संश्लिष्टता और जटिलता के साथ रूपायित करती है। एम्सड नाटककार की भाषा क्लंकरण विहीन ही नहीं ऊपर से बिखरी और टूटी हुई लगती है, जिसे सामाजिक यथार्थ के साथ जोड़कर देखने पर पूर्णता मिलती है— कार्य की दृष्टि से, वरना जीवन के विरोधाभासों को सजीव की वाधुनिक प्रवर्तमान गति सहर्ष स्वीकार करती है। वर्तमान अज्ञानस्य और विघटन पर यदि वाधुनिक नाटक आधारित है तो यह यथार्थ निरूपण के फल में उसनी सबसे बड़ी उपलब्धि है।

नया नाटक, नाटक की मौलिकता में फँसने के लिए प्रेक्षक को जागृत करता है। यथार्थ के उद्घाटन के लिए मोहन राकेश ने सम्कालीन समाज के तनावों और अन्तर्द्वन्द्वों में गीता छाया है और "बापे - बधूरे" में यथार्थ के उन तारों को संकृत किया है, जिसमें प्रेक्षक इतना मुग्ध हो जाता है कि पूरा नाटक स्वयं के ऊपर घटित होने लगता है। रचनाकार की पैनी दृष्टि सम्कालीन मध्यमवर्गीय परिवार के बिखराव और संज्ञास्य को प्रतीकात्मक, तीक्ष्ण एवं सहज भाषा में व्यक्त करती है। खेदना का वाधुनिक रूप यदि कहीं दृष्टिगोचर होता है तो "बापे - बधूरे" में। यहाँ न कथानक के पारम्परिक ढाँचे की चिन्ता है न भाषा को वाधुनिक उष्करण से सजाने की। चिन्ता है अनुभव को सजात्मक रूप में पेश करने की। "बापे - बधूरे" में यथार्थ की कई चारित्र्य समाविष्ट हैं— पारिवारिक विघटन, दाम्पत्य सम्बन्धों की कटुता, बापकी रिश्तों की रिक्तता, मानवीय सम्बन्धों की टूटन, यौन विकृतियाँ, वार्षिक विपन्नता का सम्बन्धों पर कुप्रभाव।

पुरुष एक : (गुरू से उठना) तुम तो ऐसी बात करती हो जैसे— ।

स्त्री : लड़े क्यों हो गये ?

पुरुष एक : क्यों मैं लड़ा नहीं हो सकता ?

स्त्री : (हल्ला बकफा लेकर तिरस्कारपूर्ण स्वर में) हो तो सकते हो, पर घर के अन्दर ही । १५

‘ बाधे - बधूरे ’ के ठोस संवाद, सशक्त भाषा और तेवर जीवन की अपूर्णता (सम्कालीन द्वन्द्वात्मक और तनावपूर्ण जिन्दगी) का दिग्दर्शन कराते हैं। पारिवारिक सदस्य बाह्य रूप में एक दूसरे से जितने जुड़े हैं आन्तरिक रूप में एक दूसरे से अपरिचित के समान व्यवहार करते हैं। वार्थिक दृष्टि से पराश्रित होने के कारण पुरुष एक अपनी परिवार में अज्ञानी बन जाता है फिर भी उसी परिवार में जीने के लिए समितप्त है। आधुनिक नारी परम्परागत वर्जनाओं से स्वयं को मुक्त कर, नये मूल्य निर्माण के लिए आकुल है, किन्तु उसी वेग से नयी समस्याओं की व्युत्पत्ति हो रही है। वार्थिक स्वावलम्बिता और मानसिक स्वतन्त्रता के कारण आधुनिक नारी वर्तमान और भविष्य के प्रति पहले की अपेक्षा अधिक जागरूक हो गई है, पर ऐसे में किया जाने वाला प्रयास निरर्थक साबित होने लगता है और पूर्व संस्कार पुरुष से - वार्थिक और सामाजिक सुरक्षा की - अपेक्षा संशय को जन्म देता है। प्रस्तुत उद्धरण में स्त्री - पुरुष का संवाद स्तरात्मक भाषा को जन्म देता है, जिसमें सम्कालीन जीवन के घात - प्रतियार्ता का चित्रात्मक अंकन हुआ है।

विपिनकुमार अग्रवाल ने आत्मालोकन सिद्धान्त और विखंडित भाषा द्वारा यथार्थ को संघनत्व प्रदान किया इसमें कोई सन्देह नहीं। गहन अनुभव का इसमें निर्धारक महत्त्व है। नाटककार अनुभव द्वारा वास्तविकता से निरन्तर जुड़ते रहने के कारण नाटक का सर्जन करता है ऐसे में अनुभव की सम्पूर्ण प्रक्रिया का बोध जागृत होता है। यथार्थ की तात्कालिक संवेदना से नाटक में निहित यथार्थ विचार - प्रक्रिया निष्पन्न होती है जो न ताकिक होती है न धार्मिक। इसका आधार यथार्थ वस्तुओं का जीवन्त रूप होता है जो एक तरफ सामाजिक विसंगतियों की चीर - फाड़ करता है तो दूसरी तरफ नया मूल्यान्वेषण करता है। ‘ हीन अमासिज ’ में वास्तविकता से टकराव न मावात्मक है न कोरा वैचारिक, बल्कि उसकी बिम्बात्मक और आक्रोश रहित सहज भाषा यथार्थ का सहानुभूतिपूर्ण अंकन करती है। इस यथार्थपरक दृष्टि में विज्ञानवादी दृष्टि

का निर्देश है और पात्रों की अनिश्चयात्मक वृत्ति है। यह मुद्रा विज्ञान से प्रत्यक्ष प्रभावित नहीं है, बल्कि उन सामाजिक विसंगतियों से उत्पन्न है, जो शक्ति सम्पन्न लोगों को निर्णयक बनाती है। इस सन्दर्भ में प्रस्तुत उद्धरण उल्लेखनीय है—

कल्लू : अच्छी मैं ज़रूर बतायी ।

(खल्लू, गल्लू नहीं मानते । उसे फिर धुमाकर बैठा देते हैं ।
इस सिलसिले में कुछ भी धूमकर बैठ जाते हैं ।)

गल्लू : फिर गल्लू हो गया ।

खल्लू : सही क्या था ? (दोनों कल्लू की ओर देखते हैं ।)

कल्लू : जो पहले था पर अब नहीं है । न सही, न गल्लू)

गल्लू : न सही न गल्लू । (दुहराता है, मानों सम्झने का प्रयत्न कर रहा हो ।)

खल्लू : तो अब क्या है ? (दोनों कल्लू की ओर देखते हैं ।) कल्लू जो है । २६

‘ जो है ’ विज्ञान से प्रभावित है, जो यथार्थ का प्रामाणिक रूप प्रस्तुत करता है। सामाजिक विसंगतियों की संख्यात्मक अनिश्चयात्मक और प्रश्नात्मक मुद्रा सही और गल्लू के बीच भूल रही है, अनुभव किये गये सत्य के निकट है।

यथार्थ स्थितियों के चित्रण का वाधार विपिनकुमार अग्रवाल में बोलबाल की सामान्य भाषा है तो मुद्राराक्षस में प्रतीक - विधान। हिंसा, काम, कुंठा और जीवन की त्रासदी का विस्तारपरक अंजन ‘ तिलवट्टा ’ में होता है, जिसका वातावरण संवादों और प्रतीकों द्वारा निर्मित हुआ है। इस भौतिकतावादी युग में मानवीय प्रवृत्तियों का सहज रूप विकृतियों से सम्बन्ध बनाकर उसकी शरण में पहुँच गया है। उच्च वर्ग कामुक और हिंसात्मक भावना द्वारा निम्न वर्ग को अपना शिकार बनाता है तब निम्न वर्ग जीवन की त्रासदी को माँगने के लिए विवश बन जाता है। जब कुछ नहीं समझ पाता तो आत्महत्या में शान्ति ढूँढ़ता है। यौन जीवन की कठोरतापस्था कुंठाओं को जन्म देती है और इसके माध्यम से सामाजिक वर्णवर्गों और रुढ़ियों का आवृत्त रूप ‘ तिलवट्टा ’ में रूपायित हुआ है। ‘ तिलवट्टा ’ सील, गन्दगी

सामाजिक अंधेरा, यौन कुंठा एवं तमाम विसंगतियों का सार्थक प्रतीक है। समकालीन विसंगत कथार्थ में परिवर्तन की त्वरित और बेगवान धारा कुछ निश्चित नहीं रहने देती। इस अनिश्चयात्मक वृत्ति में मानव सत्य से कहाँ तक विम्ब्रमित हुआ है— इसका अनुमान 'तिल्लट्टा' द्वारा लाया जा सकता है। यद्यपि इसमें प्रयुक्त प्रतीकों का बाह्य अर्थ में अवरोधक है, इसे मूठ के आवरण से ढँका नहीं जा सकता, किन्तु अनिश्चयात्मक वृत्ति और त्रासदी की सार्थकता से मुख नहीं मोड़ा जा सकता। निश्चयात्मक वृत्ति के मोह का अतिक्रमण कर रचनादार विसंगतियों के परिपार्श्व में जात्र के जटिल जीवनमुम्व को क्रियाशील कर सका है— सशक्त भाषा में। आधुनिक नाट्य साहित्य में 'संशय' की मूल्यवत्ता को स्वीकार किया गया है, क्योंकि जीवन में कुछ भी पूर्ण निश्चित नहीं है। अतः निश्चयात्मकता के अ्यामोह में कथार्थ से क्वाय की दृष्टि फलकती है। कला का कथार्थ से क्या सम्बन्ध है इसे निर्मल वर्मा की अधारणा द्वारा समझा जा सकता है—

“परजपल कला की नैतिकता और रहस्य अनिवार्य रूप से ऐसी रूप रचना है जो व्याख्या के परदे को चाक करवा हुआ उन सबको रहस्यहीन और बेपर्द करे जिसे हम धिरे हुए हैं। कला का अर्थ एक ऐसी कथार्थ रचना है जो सारी व्याख्याओं और संदेशों से मुक्त हो— उनसे जो हमारे और संसार के बीच खड़े हैं।” १७

नाटक और जीवन की अन्तर्संगता 'व्यक्तिगत' में देखी जा सकती है। पर 'बकरी' जितना सामंजस्य है उतना 'व्यक्तिगत' नहीं जिसके मूल में है इसकी सीमा। इसी इनकार नहीं किया जा सकता कि प्रवाद ('स्फुट') मायुर ('पहला राजा') और वना ('धीरंगेज की बाबिरी रात') का नाटकीय कथार्थ दूसरी तरह का है, जो आदर्शानुसृत है— इतिहास, पुराणा पर आधारित होने के कारण, किन्तु उधर के नाटक (भुवनेश्वर के 'ताँबे के कीड़े' से लेकर वर्तमान समय तक) कथार्थ पर पूर्णतया अवलम्बित हैं। इनमें अपने कथ्य के अनुस्य नयी और सजा-त्मक भाषा की भंगिमा विशेष तरह की है। जात्र कथार्थवाद के आग्रह के कारण नाटक में वातावरण निर्माण के लिए बहुत सी बद्, बप्रिय, भयानक स्थितियों का चित्रण किया जाता है, जिसमें परिवेश कथार्थ के रंग को और गहरा कर देता है। जो नाटककार माणिक परिवर्तन से प्रभावित थे वे भाषा को प्रयोग के स्तर पर सशक्त रूप

दने ली । 'व्यक्तित्व' में बोलचाल की शब्दावली से सम्पन्न प्रयोगात्मक भाषा विधान है, किन्तु यथार्थ से पराधन नहीं । सामाजिक कठु यथार्थ से उत्पन्न विद्रोही भावमुद्रा की आस्फालन के रूप में अभिव्यक्ति नहीं, बल्कि उन स्थितियों का निवारण अनुभव की गहनता और भाषिक विधान में है । 'मैं' और 'वह' के माध्यम से यथार्थ को गतिशीलता मिल सकी है । व्यक्ति की निर्धरता की विवशता सर्वव्यापी अनुभव है । 'मैं' का बहुवाचामी बिम्ब यथार्थ को आवृत्त करता है । स्वतन्त्रता के पश्चात् सम्पूर्ण सामाजिक विकृतियाँ—दूसरे की वस्तु हड़प लेने की नियति, यथार्थ की क्रूरता को भोगने की विवशता, सामाजिक शक्तियों के बिखरने की प्रवृत्ति—को 'मैं' एक तरफ जाकार करता है तो दूसरी तरफ वैयक्तिक, पारिवारिक, सामाजिक, राजनीतिक फा को उजागर करता है । सभी रूपों में व्यक्ति जीवन की विणमता का सामना कर रहा होता है—'मैं' और 'वह' जितना व्यक्तित्व मामले में परेशान है उतना पारिवारिक । 'मैं' अधिक फा (चाहे जिस तरीके से) प्राप्त करने की आकांक्षा से पीड़ित है तो उसकी पत्नी 'वह' उसे ('मैं' को) पति के रूप में प्राप्त करके दुःखी है, क्योंकि ऐसा पति उसके लिए प्रेरणादायक न बनकर उन्नति के मार्ग में बाधक है । स्वाधीन आवृत्ति ने पति - पत्नी जैसे निकटतम रिश्ते में दरार कर दी है । इसका सटीक उदाहरण प्रस्तुत है—

'कहीं पढ़ा था आर्थिक स्वतन्त्रता ही युनियादी स्वतन्त्रता है । पर कहाँ है वह स्वतन्त्रता ? हमारा रत्न - सल, साना - पीना, पलना - जोड़ना, हमारी सारी आदतें उस मूले गुलाम जैसी हैं जिसे कभी सन्तोष नहीं होता ।' १८

चूँकि परिवार समाज की एक इकाई है इसलिए उसका इन स्थितियों से प्रभावित होना स्वाभाविक है । जिसमें जीवन की सौन्दर्यता, रिश्तों का मायुम्य, कर्तव्य, भावना सब समाप्तप्राय हैं—ऐसे समाज को अपराध, असत्य, शोषण, विश्वासघात आदि प्रष्टाचार ने चारों तरफ से आबद्ध कर लिया है । 'व्यक्तित्व' में न कथा-वस्तु है न तो विशेष पात्रों का चयन । संवादों में बिम्बों, प्रतीकों और कार्य-व्यापार द्वारा समकालीन यथार्थ को क्रियाशील किया गया है । यथार्थ की जटिलता और बिखराव को समष्टता में मूर्तिमान किया गया है ।

यथार्थवादी नाटकों में मुवनेश्वर का 'ऊसर' प्रमुख रूप से उल्लेखीय है, जिसमें

जटिल समस्याओं के बीच निरीह मानव की सजीव भाँकी प्रतिबिम्बित हो उठती है। उसी तरह के यथार्थवादी नाटक 'बण्डे के हिल्ले' में जीवनानुभवों को पारिवारिक परिवृश्य में रखकर आत्मसात् किया गया है और ठोस जीवन सन्दर्भों में रूपायित किया गया है। इसमें आधुनिक संवेदना की सूक्ष्म फड़ है। प्रतीकों में बाह्याडम्बर - संस्कारों की स्वीकृति - अस्वीकृति के बीच व्यक्ति का विवादास्पद रूप, उलझनपूर्ण मनःस्थिति, हटपटाहट साकार हो उठी है, जिसमें हरकत की महत्त्वपूर्ण भूमिका है 'जाधे - बधुरे', 'ताँवे की कीड़े', 'ऊसर', 'तीन अपाहिण' में प्रयुक्त हरकत की तरह।

नाटक में निहित अर्थ का अंग चित्रात्मक हो या वर्णनात्मक उतना महत्त्वपूर्ण नहीं मिलता उसका अर्थ फटा। 'हानूस' नाटक अपनी रचना में वर्णनात्मक अर्थ है, पर उसमें जीवन के अर्थ का अन्वेषण नहीं। शिल्प की सादृशी, संवर्णों का पैनाफा और धनीभूत तनावों का भावात्मक निरूपण रचनाकार की सम्पूर्ण अनुभूति के साथ प्रेक्षक तक सन्निहित होता है—मूल रूप में। जो तो 'हानूस' में समस्याओं का प्रकृत रूप उजागर होता है—परिवार की आर्थिक समस्या, सामाजिक राजनीति और लोलुपता, सजा की शोषण, पर मुख्य है कलाकार हानूस के माध्यम से एक कलाकार की सुजोच्छा शक्ति का संकल्प और उसके दरम्यान विवशता, निरीहता और संकटापन्न स्थितियों से झूठते रहना। रचनात्मक संघर्ष का उत्स प्रत्येक रचनाकार की रचना में प्रत्यक्ष और परोक्ष रूप में होता है, किन्तु 'हानूस' में कलाकार का संघर्ष जितना भासिक और व्यापक है उतना किसी में नहीं। इसके मूल में रचनाकार की व्यक्त वृत्ति है। रचनाकार की सम्पूर्ण वृत्ति दृष्टि और पीड़ा पर केन्द्रित है। पूँजीवादी समाज में कला और कलाकार के व्यक्तित्व का संकट प्रमुख समस्या है। यह विराट् संकट सामाजिक अन्तर्विरोधों, निराशाओं, विनाश की आशंकाओं से युक्त भविष्य, सब मानवीय भावनाओं पर प्रहार और सजा की पाशविक, विध्वंसात्मक वृत्तियों के उच्छ्वंखल, विस्फोटक रूप से व्यक्त होता जा रहा है। इन स्थितियों से गुजरना उसकी विवशता बन गई है। मूल्यों और सम्बन्धों की सखता के पिडुप्त होने का कारण आर्थिक अभाव है। हानूस और काल्या निम्न मध्यमवर्गीय परिवार का प्रतिनिधित्व करते हैं। पारिवारिक तनाव की उपज आर्थिक संकट से हैं। जो आदमी अपने परिवार का पेट

नहीं पाल सकता उसकी इज्जत कौन बोरत करेगी । ' यद्यपि ' हानूश ' में उसका रूप स्थाई न होकर जाणिक है, पर वह यथार्थ है । इसमें एक तरफ वार्षिक संकट और राजनीतिक संकट तथा सजा की डूरता है और दूसरी तरफ उसकी घड़ी बनाने की लान, कलाकार की सिसृच्छा के बीच हानूश का मूलता कारुणिक व्यक्तित्व शश्वत सत्य है, जो हृदय को उद्वेहित करता है ।

' हतरियाँ ' में यथार्थबोध नेपथ्य की ध्वनियाँ, प्रतीक वस्तुओं (रंग बिरंगी और हठी - बड़ी हतरियाँ) द्वारा होता है । सामाजिक, राजनीतिक, वार्षिक, धार्मिक समस्याओं के बीच निरीह मानव समकालीन विलोमियों का यथार्थ रूप है ।

रचना के प्रकाश में जाते ही यह प्रश्न उठता है कि उनका वर्तमान से क्या रिश्ता है ? परिस्थितियों से अनुशासित नाटक में यथार्थबोध, उसमें निहित जीवन सन्दर्भ में पैठकर किया जा सकता है । ऐसा नाटक फोरेंस का साधन भर नहीं, बल्कि दायित्व के मार से दबा होता है, जो अर्थात् वस्तु का यहिष्कार करता है । यही दायित्व रचना को सशक्त बनाता है । ऐसे में समसामयिक जटिल प्रश्नों - चाहे वह भाषा सम्बन्धी हो या समाज सम्बन्धी - से रचनाकार का टकराना सर्वात्मक बन जाता है । साहित्य की अन्य विधाओं की भाँति भारतेन्दु ने नाटकों में यथार्थवादी जीवन दृष्टि की परिकल्पना की । ' कंधेर नगरी ' इसका ज्वलन्त उदाहरण है, जिसमें राष्ट्रीय वेदना के साथ समकालीन यथार्थ का व्यापक रूप मूल रूप में सम्प्रेषित होता है । भारतेन्दु के बाद प्रसाद प्रमुख हस्ताक्षर हैं, जिन्होंने जीवनानुभूतियों को सर्वात्मक धरातल प्रदान किया । स्वातन्त्र्योत्तर (विलोम) नाटकों में यथार्थ को बिना किसी बाह्य आवरण के सीधे सम्प्रेषित करने का सफल प्रयास है, जिसके लिए कहीं भाषा का प्रतीकात्मक रूप सक्षम है तो कहीं बिम्बात्मक, कहीं बोलचाल का सामान्य रूप है तो कहीं व्यंग्यात्मक, कहीं वलंकरण है तो कहीं वर्णनात्मकता । मुख्य रूप से रचनाकार भाषा से संघर्ष करता है ।

सर्वात्मक धर्मव्यक्ति का सशक्त रूप नाटक में निहित यथार्थ जीवन - दृष्टि को उसके बाधामृत तत्व से अलग करके नहीं देखा जा सकता, क्योंकि उसका सम्पूर्ण ताना - बाना उसी पर बाधुत होता है । वाधुनिक नाटकों में यथार्थ जीवन का आचार क्या है ? यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है, जिसका मानचित्र रचनाकार की चेतना में सर्वप्रथम

निर्मित होता है, पर बाद में प्रेक्षक में संक्रमित होता है। नाटक में यथार्थ से सम्बन्धित किसी भी प्रकार का विवेक, विश्लेषण, उपलब्धि, सम्भावना और समस्याओं की जटिल अभिव्यक्ति आधारभूत तत्त्व के बिना सम्भव नहीं। यथार्थवादी चेतना जैसे - जैसे प्रबल होती गई उसके आधारभूत तत्त्व बदलते गये। कलात्मक यथार्थ का ग्रहण संवेदना एवं यथार्थ से संश्लिष्ट होता है। यथार्थ का ढाँचा और संवेदना का सूत्र दृश्य यथार्थ के महल को खड़ा करते हैं। संवेदना का मूल रूप अपने अनुकूल नाटक की कथावस्तु का निर्माण करता है और पूरे यथार्थ की संकल्पना अनुभव द्वारा होती है। आधुनिक नाटक का क्रमशः बुनियादी परिवर्तन इस बात को लक्षित करता है कि नयी संवेदनाएँ अपने मार्ग की तलाश स्वयं कर लेती हैं। संवेदना के रूपान्तरण से ही साहित्य की अन्तर्वस्तु में परिवर्तन होता है, किन्तु बाह्य परिस्थितियों की भाँति साहित्य की प्रवृत्तियाँ शीघ्र नहीं परिवर्तित होतीं। साहित्य की प्रवृत्ति उतना सम्यक् लेती है जितनी रचनाकार को संवेदना। संवेदना का रूपान्तरण यथार्थ से बदलते सम्बन्धों का परिणाम है।

रचनात्मक यथार्थपरक दृष्टिकोण में मात्र कल्पना आधार शिला नहीं होती, बल्कि वह समकालीन परिवेश से जुड़कर अनुभव और सर्जनात्मक कल्पना को विस्तार देती हुई निकटतम यथार्थ वस्तुओं को आत्मसात् कर लेती है। यह यथार्थ नाटकों की विशिष्टतम उपलब्धि होती है। यथार्थवादी नाटक सिद्धान्त की लक्ष्मण रेखा में बाक्य नहीं, बल्कि उसका उन्मुक्त और सहज रूप अन्तर्निहित जटिलता की भेदता है। प्रखर (' अन्धेरी नगरी ') जैसे सहज रूप में समाज की कटु वास्तविकता अभिव्यक्त हुई है। तत्कालीन जटिल यथार्थ का दिग्दर्शन ' अन्धेरी नगरी ' में व्यंग्य के भीतर से होता है, जो तत्कालीन सामाजिक परिस्थितियों से प्रसूत है। जब जीवन कठोरता, त्रासदी और हास्यास्पद स्वांग से अभिशप्त है, तो नाटक किसी तरह उससे बंचित नहीं - न शिल्प के स्तर पर और न भाषिक स्तर पर। कथ्य और व्यंग्य की प्रभावान्विति समकालीन जटिल जीवन को बार - बार देह करने वाली जिस प्रखर दृष्टि की अपेक्षा रखती है वह भारतेंदु में विद्यमान है।

चूँकि कथ्य विधाओं की अपेक्षा नाटक जीवन के अधिक निकट होता है क्योंकि अपनी अभिनेय प्रकृति के कारण वह सम्यक् यथार्थ से साक्षात्कार कराता है - चाहे वह

सुन्दर ही या कुरूप - इसलिये नाटक और यथार्थ के सम्बन्ध में पिछले नाट्य साहित्य में जो कशमकश रही वह स्वातन्त्र्योपर नाट्य साहित्य में नहीं दिखाई पड़ती । किसी वस्तु को कपोल कल्पना द्वारा बढ़ा चढ़ाकर देखने की रुचि यथार्थवादी नाटककारों में नहीं । पुरानी, नयी नैतिकता का टकराव, मूर्खों के ज्वर को इन नाटकों में सर्जनात्मक अभिव्यक्ति मिली है । पुराने मूर्खों का ढाँचा समकालीन समाज व्यवस्था में इतनी गहराई से जड़ जमा चुका है कि इसे एकाएक परिवर्तित करने की सामर्थ्य न समाज में है न साहित्य में । परिवर्तन की गति तेज न होकर धीमी है और इसके विभिन्न आयामों को समकालीन नाटक कला - कला ज्ञान से मुखरित करता है । यद्यपि आधुनिक नाट्य साहित्य में यथार्थ की फाड़ उपरोपर सघन होती गई है, पर एक ही विचारधारा और युगिन परिस्थिति को रचनाकार न तो एक तरह से आत्मसात् करता है, न बिम्बित करता है और न सम्प्रेषित ।

स्वातन्त्र्योपर नाट्य साहित्य में यथार्थ को मुक्त भाव से स्वीकार करने के कारण कल्पना की ऊँची उड़ान और रोमान्टिकता की जाह वादिक चिन्तन ने ग्रहण की तथा यथार्थ पर पड़े आवरण को हटाकर जीवन की कुरूपता को व्यंजित किया गया । इस काल के नाटकों की अधिकतर संख्या ऐसी है जिनकी मूल दृष्टि परिस्थितियों पर केन्द्रित है और इसके आधार पर यथार्थ परिवेश निर्मित होता है । 'ऊसर', 'पहला - राजा', 'ककरी' ये ऐसे नाटक हैं जिनमें यथार्थ को अनुभूति के खँदाव में ढालकर तराशा गया है । ये नाटक यथार्थ के ढाँचे से मुक्त नहीं हैं, पर उनमें मुक्त होने की कोशिश अवश्य है । 'ऊसर' के संवादों में वह शक्ति है, जिसके द्वारा पूरा का पूरा यथार्थ मानस में स्थाई प्रभाव डालता है । 'पहला राजा' को नाटककार ने ऐतिहासिक, पौराणिक, यथार्थवादी किसी भी श्रेणी में रखने से इनकार किया है, किन्तु उसमें निहित यथार्थ पर प्रेताक कैसे पदां ढाल सकता है ? 'पहला राजा' का यथार्थ भोगा हुआ यथार्थ है जैसा भूमिका में व्यक्त किया गया है । इसमें ऐसे यथार्थ का साक्षात्कार होता है जैसे रचनाकार यथार्थ का निरूपण मात्र नहीं कर रहा है, बल्कि उसमें जी रहा है और उसे समग्रता में प्रस्तुत कर रहा है । सच की कुत्सित और शोषण की प्रवृत्ति तथा आम जन जीवन के साथ उसके दुर्व्यवहार से गाँव और शहर दोनों आक्रान्त हैं । 'पहला राजा' और 'ककरी' दोनों का कथन लगभग एक है, किन्तु उनकी प्रकृति में अन्तर है । 'पहला राजा' पौराणिक कथा से

प्रभावित है तो 'बकरी' लोकशाही से। लोक भाषा और व्यंग्य से 'बकरी' का पूरा अर्थ प्रकट हो उठता है, जिसमें शोषण की पीड़ा को फेकती हुई आम जनता का असंतोष, विद्रोह, मुँहलाहट और अस्थित्वादी समाज के विरोध में आत्मविश्वास युक्त निर्णय का कम महत्त्व नहीं है। अन्धाय के विरुद्ध आहतपूर्ण विरोध के अभावान्तर दर्शक की चेतना चली है, क्योंकि ये परिस्थितियाँ उसे अपनी लाती हैं। इसमें यदि समकालीन अवस्था से सम्बन्धित प्रश्न उठते हैं तो उसका समाधान भी है। 'ऊसर', 'पहला राजा' तथा 'बकरी' तीनों नाटकों में अनुभव की स्वाभाविक अर्थ की आन्तरिक भावभूमि का संस्पर्श कराती है।

यों तो नाटक की अमता भाषा की सर्वात्मकता पर पूर्णतया निर्भर करती है, पर जहाँ पूरा का पूरा अर्थ संवादों में अंकित कर दिया जाता है वहाँ भाषा की सर्वात्मकता पर मुहर ली जाती है। मोहन राकेश के 'बाधे अंधूरे' में भाषा की लय, संवादों के नाटकीय प्रयोग समकालीन जीवन के घात-प्रतिघातों को नवीन संवेदना में प्रस्तुत किया गया है। नयी संवेदना ने अमिव्यक्ति के नये मार्ग की तलाश की है। मोहन राकेश जैसे प्रागैशिल नाटककार के समस्त महत्त्वपूर्ण प्रश्न है मानव व्यक्तित्व की पूर्णता की तलाश। उसके पूर्व के नाटकों ('अंधे नारी', 'स्कन्दगुप्त', 'ऊसर', 'पहला राजा') में समष्टि में व्यक्ति विछिन था। उसमें पूरी मानवता की तलाश थी न कि अहंभाव की स्वीकृति मात्र। पूर्णता की खोज दर्शन की अमता अनुभूति, भावात्मक लम्बता के स्थान पर निर्व्यक्तिक प्रश्रिया, सजी सजाई भाषा की जगह वाक्याल की उल भाषा में सार्थक हुई। 'अण्ड के - हिले' में जीवन के अर्थ की सम्भावना कम नहीं है, जिसमें सूक्ष्म तथा विषय संवेदना अनुभव की अमितायता को अणुण रख सकी है। 'अण्ड के हिले' अर्थ के पारम्परिक रूप (कथानक) में बाध है जबकि 'बाधे - अंधूरे' में अणुणों को तोड़कर अर्थ का चित्रण किया गया है। मध्यकालीन संस्कारों और आधुनिकता के बीच की तड़प, टूटन और बेचनी 'अण्ड के हिले' में भाषा की नाटकीय और सर्वात्मक सम्भावना द्वारा साकार होती है।

समकालीन नाटक और अर्थ में प्रागै समन्वय के मूल में दृश्य (दैनिक जीवन में उपयोग होने वाली सामान्य) वस्तुएँ रही हैं। इन्हीं दृश्य वस्तुओं के अमितात्मक प्रयोग और सशक्त हरकतों के कारण नाटक में अर्थ का असास भर नहीं, बल्कि

यथार्थ का साक्षात्कार होता है। जो क्या दर्शकों के सामने दिखाने के उपयुक्त है, उसमें कुछ ऐसा घटनाक्रम होना ही चाहिए जिसकी अभिव्यक्ति कथोपक्रम द्वारा नहीं कार्य - व्यापार द्वारा हो। यदि इस प्रकार के आवश्यक दृश्य नाटककार छोड़ दे या उनका संवादों में ही वर्णन कर दे और दर्शकों के सामने प्रस्तुत न करे तो दर्शक निराश होंगे और उनकी रुचि कम होने लगी। '१६' 'बाधे लधुरे' नाटक में दृश्य वस्तुओं की अस्त व्यस्त स्थिति समकालीन जीवन के बिसराव, तनाव, रिश्ते के लोकोपम को बिम्बित करती है। बिल्ली वस्तुओं को सावित्री द्वारा करीने से रखा जाना जीवन को पूर्णता में देखे जाने की बेकरी है। पुरुष द्वारा अज्ञान पढ़ने की क्रिया सत्य से मुँह छिपाने की सक्रिय कोशिश है। अशोक के माध्यम से कैंची द्वारा तस्वीर काटने की क्रिया समकालीन मूर्तियों का विपटन है। इसी तरह टिन का डिब्बा, रबर स्टैंप, बस्ता ऐसे प्रतीक हैं, जो यथार्थ की साकेतिकता को प्रकट करते हैं। 'हतरियाँ' ध्वनि नाटक होने के बावजूद इस दृष्टि से सम्पन्न है। 'ताँबे के कीड़े' में यथार्थ को ध्वनित करने में भुनभुना, रिक्की की घंटी, सीटी के नाटकीय प्रयोग का निर्मायक महत्त्व है।

भाषा और अनुभव की परिपक्वता में यथार्थ की सम्यक्ता का उल्लेख 'तीन अपाहिज' में होता है। इसमें यथार्थ की अभिव्यक्ति निरी भावुकता से बला वैज्ञानिक कौटि के आत्मनियन्त्रण से युक्त है। इस सन्दर्भ में यह प्रश्न उठ सकता है कि क्या 'तीन अपाहिज' में यथार्थ की भूमि पर पहुँचने का उपक्रम भित्कथन द्वारा सम्भव हो सका है? साधारण और सीमित वस्तुओं में व्यापक अनुभूति को अभिव्यक्त किया गया है। 'तीन अपाहिज' में प्रयुक्त विस्तृत भाषा द्वारा जीवन की विस्तृति और उससे उत्पन्न संत्रास, दारुण का उद्घाटन मात्र नहीं है, बल्कि यहाँ अनुभव विभिन्न वायामों में स्थान पा सका है।

आधुनिक नाटककार कहीं यथार्थ अनुभव को आस्थाधान (प्राचीन मूर्तियों के प्रति) बनकर म्याँदित हों से व्यक्त करता है तो कहीं उसके प्रति संशयशील बनकर। 'तिल-चट्टा' में यह सदैहास्पद स्थिति रचनाकार की अनुभूति की नहीं, बल्कि विस्तृत स्थितियों में सत्य को न पहचान पाने की कसक है। युगीन यथार्थ के वातंकित दारुणों में, विज्ञान की अभिशप्त सम्भावना में, मृत्यु, म्याँदा और संस्कृति के विघटन में सत्य

को न फेरल पाने की विपन्नता में व्यक्ति मन की शंका तथा त्रासदी ' तिलचट्टा ' में साकार हो उठी है। इस त्रासदी को मुद्दाराजास ने सत्य की ज्योति के रूप में स्वीकार नहीं किया, लेकिन उनमें समकालीन विघटन के बीच डूबती अस्मिता के अहसास द्वारा सत्य को फेरल पाने की सामर्थ्य अक्षय है। यह निष्ठा अन्य सर्कों की निष्ठा के समानान्तर है या नहीं यह प्रश्न उतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना युग जीवन के सन्दर्भ को व्यंजित करने का नया और सशक्त आधार प्रतीक योजना। इस अभिजात रूप में प्रतीकों का संक्रमण सरल से कठिन होता गया है इसे अकार नहीं किया जा सकता, पर उनमें व्यंजक उकैरने की विपन्नता नहीं।

समकालीन नाटकों में ऐसी संस्था अधिक है, जिसका विषय मध्यमों से जुड़ा हुआ है। संवेदना का नया रूप उसे अधिक निकट से देखने, समझने और अनुभव करने का अवसर प्रदान करता है। ' व्यक्तिगत ' युगिन समस्याओं - प्रेम विवाह, शासक की हिंसक मातृवृत्ति तथा अन्य विज्ञात स्थिति को फेरती मध्यमगीय दुनिया की बेवनी को नया व्यंजक देता है। जटिल यथार्थ को सम्प्रेषित करने की क्षमता ' व्यक्तिगत ' में अपूर्व है। इसमें यथार्थ को व्यंजित करने का आधार अनुभूतिपरक उतना नहीं है, जितना भाषा के नये संस्कार में यथार्थ मुक्त हुआ है। यद्यपि इस भाषिक प्रयोग के कारण नाटक में अपेक्षित संवेदना की शिथिलता अक्षय लक्षित होती है, पर ऐसे स्थान बहुत कम हैं। भाषा के नवीन प्रयोग में यथार्थ को रूपायित करने का उत्साह रचनाकार को अतिरिक्त महत्त्व देता है।

बाधुनिक नाटकों में निस्संता, विसंतियाँ से मुक्ति की हटपटाहट के विभिन्न रूप देखने को मिलते हैं, जिसे संवेदना के परिवर्तन की प्रक्रिया स्पष्ट हो जाती है। नियति की यथावत् स्वीकृति और उससे सम्बन्धित वेदना को यथार्थ - चित्रण के अवलम्बन द्वारा मूर्त्यों को स्थापित करने का निर्णय जीवन की गतिशीलता को धोतित करता है।

यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो समकालीन नाटकों में लण्डित यथार्थ समग्रता में स्थान पा सका है, क्योंकि यथार्थ के अन्तर्गत यदि असत्य आता है तो सत्य भी आता है। पाप की कालिमा है तो प्रकाशपुंज है। समकालीन नाट्य साहित्य के यथार्थ में जीवन की कुरूपता व्यंजित हुई है सुन्दरता नहीं। यह तो निर्विवाद सत्य

है कि घटित स्थितियों की क्रूर जाकृति ने जीवन की सौन्दर्यता को ठेक लिया है, किन्तु उसका कुछ प्रकाश तो अवश्य है, जो सत्य से जूमने की शक्ति प्रदान करता है। यह शक्ति सर्जनात्मक भाषा में निहित होती है। वहाँ प्रश्न उठ सकता है कि क्या प्रकाश का कुछ अंश भी व्यार्थ की सीमा में नहीं जाता ? अन्धकार को ही नाट्य साहित्य में जीवन की नियति मान लिया गया है ? यदि ऐसा नहीं है तो दूसरा पक्ष क्यों नाट्य साहित्य में अस्पृश्य बनता जा रहा है ? क्या प्रश्नों के अम्बार में नया नाटक लाचार और विवश व्यक्ति को देखने का बादो हो चुका है ? ऐसे में प्रश्नों के समाधान का सम्बल विसंगतियों से जूमने की नयी शक्ति प्रदान करता है जैसे ' बकरी ' में।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- डॉ० विपिनकुमार अग्रवाल : वाधुनिकता के पहलू : पृष्ठ-७३
- २- गोविन्द चातक : नाट्यभाषा : पृष्ठ - ८५
- ३- सं० शिवप्रसाद मिश्र (रुद्र काशिकेय) : भारतेन्दु ग्रन्थावली : पृष्ठ - १७६
- ४- डॉ० गिरीश रस्तोगी : समकालीन हिन्दी नाट्यकार : पृष्ठ - १८४
- ५- सर्वेश्वरदयाल सक्सेना : ककरी : पृष्ठ - ३२ - ३३
- ६- जयशंकर प्रसाद : स्कन्दगुप्त : पृष्ठ - १३४
- ७- वरांफील्ड : साहित्य का भूत्यांकन (जर्मैण्ट इन लिटरेचर का हिन्दी -
अनुवाद) : पृष्ठ - ३०
- ८- डॉ० नित्यानन्द तिवारी : (सं० उदयमानु सिंह, हरमजन सिंह,
रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव) साहित्य अध्ययन की दृष्टियाँ : पृष्ठ - ५५
- ९- जयशंकरप्रसाद : स्कन्दगुप्त : चतुर्थ कंक : पृष्ठ - १०६
- १०- सुरेन्द्र वर्मा : तीन नाटक : पृष्ठ - ६०
- ११- जगदीशचन्द्र माधुर : पहला राजा : पृष्ठ - ६३
- १२- डॉ० विपिनकुमार अग्रवाल : वाधुनिकता के पहलू : पृष्ठ - १०२
- १३- भुवनेश्वर : कारवां तथा अन्य एकांकी : पृष्ठ - १७३
- १४- डॉ० रघुवंश : समसामयिकता और वाधुनिक हिन्दी कविता : पृष्ठ - ४६
- १५- मोहन राकेश : बाधे बधुरे : पृष्ठ - २०
- १६- डॉ० विपिनकुमार अग्रवाल : तीन अमासिख : पृष्ठ - २०
- १७- पूर्णेश : मार्च - जून १९७८ पृष्ठ - ३६
- १८- लक्ष्मीनारायण लाल : व्यक्तिगत : दृश्य ७ पृष्ठ - ४२
- १९- (सं० देवीशंकर जसवी) साहित्य विधाओं की प्रकृति : नाटक का विधान :
बैठार मेश्युज अनुवाद - इन्दुजा जसवी

पंचम अध्याय

प्रतिनिधि नाटकों की भाषा का व्यावहारिक अध्ययन

॥ भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - अंधेर - नगरी ॥

सत्ताधिकारों की परम्पराओं, रुढ़ियों और सांस्कृतिक पद्धतियों में पूर्णतया जकड़ी हुई भाषा में मौलिक अन्तर उपस्थित करना भारतेन्दु के स्वर्णशौच व्यक्तित्व का ध्येय है। भारतेन्दु के समस्त जहाँ तत्कालीन सांस्कृतिक आवश्यकताओं का प्रश्न व्यापक है, वहीं भाषा की सर्वात्मकता का आग्रह भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। अतः उनका भाषिक - चिन्तन सांस्कृतिक आवश्यकताओं से सम्पृक्त है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता और वही भारतेन्दु को श्रेष्ठ नाटककार साबित करता है। कर्तव्य के प्रति सुप्त जनता में राष्ट्रीयता एवं अन्य मानवीय मूल्यों के संदर्भ के लिए रचनाकार ने सशक्त भाषा की नाड़ी को पहचाना। इस सन्दर्भ में डॉ० रामविलास शर्मा की अवधारणा इन शब्दों में अभिव्यक्त हुई है— " भारतेन्दु ने सड़ी बोली के हिन्दी रूप को सँवार कर हमारी जाति की सांस्कृतिक आवश्यकताएँ पूरी की। उस हिन्दी के कारण यहाँ की जनता भी अन्य प्रदेशों के साथ संस्कृति की एक सामान्य दिशा में बढ़ने में समर्थ हुई। भारतेन्दु के साहित्य में परम्परागत साहित्यिक धाराओं के साथ नये युग की राष्ट्रीय एवं जनवादी संस्कृति की धाराएँ आ मिलीं। " १

नाट्य भाषा अपने सख्त से सख्त रूप में भी अत्यधिक सक्रियता प्राप्त कर सकती है, इस विश्वास को सुदृढ़ करने के लिए भारतेन्दु प्रणीत " अंधेर नगरी " (१८८२ई०) का व्यावहारिक अध्ययन पर्याप्त होगा, क्योंकि किसी रचना को महत्वपूर्ण साबित करने में उसकी भाषा का विशेष योगदान होता है। " अंधेर - नगरी " राजनीतिक प्रहसन है, जिसमें ओड़ी राज्य की अन्धेरादी भाषा की पुष्टता के साथ चित्रित हुई है, और मात्र इतना ही नहीं, बल्कि सम्प्रामाणिक समस्याओं का निदान कर भारत - उदार की आकांक्षा भी व्यक्त की गई है। सम्पूर्ण समस्याओं की मूल जड़ राजकीय अव्यवस्था है। यह नाटक का केन्द्रबिन्दु है, जिसके चारों ओर नाटकीय परिवेश चक्कर लाता रहता है। भारतेन्दु की भाषा इस प्रहसन में अपने चरम रूप में परिलक्षित होती है, यह निःसंकोच स्वीकार किया जा सकता है— " भारतेन्दु जी जनता की नाड़ी पहचानते थे। उन्होंने प्रहसन का ऐसा आस्थान निकाला, जो ग्रामीण जनता को रुचिकर भी हो और लोगों की रुचि को परिमार्जित भी कर

सके। शब्दावली उन्हीं के घर की हो, पर सुरुचिपूर्ण हो।^२

‘कंधेर - नगरी’ में बोलचाल की शब्दावली का इतना सुसंगत प्रयोग हुआ है कि भाव और भाषा का तारतम्य कहीं टूटने नहीं पाया है, बल्कि उसकी शैवली द्वारा वाणीमान्त प्रवाहित होती गई है। गोवर्धनदास का संवाद इसका सटीक उदाहरण है—

‘हाय ! मैंने गुहरी का कल्ला न माना, उसी का यह फल है। गुरु जी ने कहा था कि - ऐसे नार में न रहना चाहिए, यह मैंने न सुना। जरे इस नार का नाम ही कंधेर नगरी और राजा का नाम चौपट्ट है, तब बचने की कौन वारा है?’^३

ये पंक्तियाँ शोक और पश्चात्ताप के भावों को जागृत करने में पूर्णतया समर्थ हैं। ‘हाय’ शब्द दुःख और पश्चात्ताप का बोधक है। अतः भाषा की लक्ष्मीलता शब्द - सुप्रयोग पर निर्भर करती है। ‘सब भाषा का प्रयोग कैसे किया जाये कि उसमें महत्त्वपूर्ण बातों का भार ढोने की ताकत वा जाये। यह तभी मुमकिन है जब भाषा का चुनाव ऐसे हो कि हर शब्द लक्ष्मी और साफ़ माने दें।’^४

सामान्य जन - जीवन में प्रचलित शब्दों के स्वभावविह्व प्रयोग में भारतीयों दु चिद्ध हस्त रहे हैं। ऐसे में कहीं - कहीं शब्दों का तोड़ - मरोड़ भी किया गया है। ‘उपवास’ की जगह ‘उपास’ ‘मोटा लौना’ की जगह ‘मुटाना’ शब्द इसका उदाहरण है।

‘कंधेर - नगरी’ के रचनाकार का दृढ़ विश्वास है कि सुकलसील नाट्य - भाषा के लिए शब्दगत सौन्दर्यवता उतनी आवश्यक नहीं है, जितनी पात्रानुकूल एवं स्वभाषानुकूल शब्दावली। ‘कंधेर नगरी’ में यदि विभिन्न पात्रों का समावेश है, तो उनमें प्रकृति की विविधता भी है। पात्रों के इस प्रकृति - वैविध्य को भाषा की विविधता के साथ अभिव्यंजित किया गया है। शल्लार्ड के संवाद में उसकी प्रकृति स्पष्ट भगलक्षती है—

‘बी में गरक चीनी में तरातर चाखी में बमाकम। ले पूरे का लहूँ। जो हाय सौ भी फलताय जो न हाय सौ भी फलताय। रेवड़ी कड़ाका। पापड़ पड़ाका।

ऐसी जात हलवाई जिसके इच्छित काम हैं माई । जैसे कलकण के विद्वान मन्दिर के मितरिये, जैसे अन्धेर नगरी के हम ।" ५

‘आप्लापित’ और ‘सराबोर’ शब्दों का प्रयोग ‘चमाचम’ की जाह हो सकता था, किन्तु लोक प्रचलित शब्द में व्यं की अधिक शक्ति का समावेश है । ‘आप्लापित’ और ‘सराबोर’ शब्द मात्र व्यं की दृष्टि से समृद्ध हैं, जबकि ‘चमाचम’ शब्द में व्यं समृद्धि और ध्वनि - सौन्दर्य दोनों का समाहार है । ‘कड़ाका’ ; ‘पड़ाका’ शब्द भी व्यं और ध्वनि से सम्पुक्त हैं, और मारतेन्दु के तुकान्तप्रिय व्यक्तित्व को उजागर करते हैं । एक प्रसंग को दूसरे रूप में मोड़ देने की प्रक्रिया मारतेन्दु की माथिक-प्रांढ़ता को उद्घाटित करती है । मिठाइयों की विशेषता बताते-बताते हलवाई का अपनी विभक्त जाति के प्रति गहरी जालोचना व्यक्त करना उस बात की पुष्टि करता है । ‘फड़ताय’ तद्भव शब्द है, जो भाषा की प्रकृति को द्विगुणित करता है ।

अन्धेर नगरी में पात्रों की एक विशिष्ट श्रेणी है, जो व्यक्तिगत स्तर पर नहीं, बल्कि सम्पूर्ण वर्ग की रुढ़ियों और बाह्याडम्बरों को यथार्थ ढंग से स्पायित करती है । ‘जासाला ब्रासण’ इसका उदाहरण है । वह पैसे के लिए निम्नित कार्य करने में भी किसी प्रकार का संकोच नहीं करता । पेट के लिए वह धर्म, म्यांदा, सच्चाई सब कुछ बेचने के लिए तैयार है । पेट ही उसके समस्त खर्चपरि है । पेट के लिए वह जीता है । उद्धृत पंक्तियों में तत्कालीन ठेकेदार ब्राह्मणों के कुतूहल का पर्दाफाश हुआ है, जिसकी मारतेन्दु की भाषा ने साकार किया है—

‘एक टका दो हम अपनी जात बेचते हैं । टके के वास्ते ब्रासण से धोबी हो जायँ और धोबी को ब्रासण कर दें, टके के वास्ते जेसी कही वैसी व्यवस्था दें । टके के वास्ते ब्रासण से मुसलमान, टके के वास्ते हिन्दू से क्रिस्तानी, टके के वास्ते धर्म और प्रतिष्ठा दोनों बेचें, टके के वास्ते झूठी गवाही दें । टके के वास्ते पाप को पुण्य मानें, टके के वास्ते नीच को भी फितामह बनावें । वेद, धर्म , कुल, मरजादा , सचाई, बढ़ाई सब टके सेर ।” ६

तत्कालीन स्थलित संस्कृति का सशक्त चित्रण इन पंक्तियों में हुआ है, और मा

में ग्लानि उत्पन्न करके अधिकतम सीमा तक जनता के अन्दर राष्ट्रीय भावना का संचार करने में भी सक्षम है। 'जंगल का टके' शब्द उनमें अर्थ सम्पदा का समावेश करता चलता है। 'लिर' की जगह 'वास्ते' का प्रयोग सखता की दृष्टि से सशक्त बन पड़ा है। 'अन्धेर - नारी' में प्रयुक्त पाठानुसृत भाषा मरुतमुनि द्वारा निरूपित नाट्य - भाषा - दृष्टि से अनुप्राणित है, क्योंकि भारतेन्दु जी किसी प्राचीन नियम को कबनापूर नहीं करना चाहते थे, बल्कि बुराहमों को जड़ से हटाकर अच्छाओं को ग्रहण करने के पक्षपाती थे। डॉ० दशरथ धोमका का मन्तव्य इस कथन को अधिक पुष्ट करता है—

“ भारतेन्दु जी किसी भी परम्परा का बहिष्कार तथा संचार नहीं करना चाहते थे। यह नाटक उदाहरण उन्हीं कापड़ लोगों की दृष्टि में रखकर किया गया है, जिनकी शब्दावली अति परिमित होती है और जिन्हें सीधे - सादे वाक्यान्वय के द्वारा प्रहसन देखने का अभ्यास है। घटनाओं उन्हीं के घर घटित होने वाली हों, पर कला से वंचित न हों। ” ७

तत्कालीन पतनोन्मुख भारतीय संस्कृति को जहाँ ठेरेफार ब्राह्मण और पतन के गर्त में गिराते हैं, वहीं मरुत जी जैसे ब्राह्मण हैं, जो शिष्यों द्वारा माँगी गई मित्रता पर जीवन निर्वाह करते हैं और विवेकहीन शिष्य को उपदेश देने के साथ - साथ संकट के समय उबार लेते हैं। उनके अन्दर ईश्वरीय शक्ति है तभी तो वह भविष्य में घटित होने वाली घटनाओं को सही बताने में समर्थ होते हैं, भले ही लोभ के वशीभूत होकर 'गौबर्ष' जैसे शिष्य उनकी बातों का समर्थन न करें—

“ बसिये ऐसे देस नहिं, कनक वृष्टि जो होय ।

रहिये तो दुख पाइये, प्राण दीकिये रोय ॥ ” ८

इस दोहे के माध्यम से विद्वानों की विद्वत्ता का सही मूल्यांकन, लोभ संवरण करने की शिक्षा मिलती है, इसका बखीकार नहीं किया जा सकता। ये पंक्तियाँ दोहे के रूप में अपने उद्देश्य की सिद्धि के लिए बिल्ली क्रियाशील बन पड़ी हैं, उतनी शायद गद्य - रूप में न बनतीं। जहाँ भी ऐसे स्थल आये हैं, वहाँ संस्कृत शब्दों का भी दिग्दर्शन होता है। 'वृष्टि' संस्कृत शब्द है। यह अर्थ की धारा में वाक्क

नहीं है, बल्कि रचनात्मक प्रीति को प्रवर्धित करता है। अतः भारतमुनि द्वारा स्वीकृत ब्राह्मणोचित भाषा का प्रयोग बड़ी सफलता के साथ किया गया है। भारतेन्दु ने संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग किन्हीं विशेष परिस्थितियों में किया है, जबकि प्रसाद कितनी निश्चित सीमा में बाध नहीं हैं।

सर्जात्मक एवं स्वानाविक आवश्यकता से प्रेरित होकर तद्भव शब्दों एवं मुहावरों का समाहार भारतेन्दु की मौलिक भाषा में बड़ी सफलता के साथ हुआ है, और तत्कालीन समाज में व्याप्त बुराईयों एवं भारतीयों के प्रति अंग्रेजों के अमानवीय व्यवहारों को तीक्ष्णता के साथ अभिव्यक्त करता है। इस अभिव्यक्ति में रचनाकार का कमी ही नहीं, बल्कि सम्पूर्ण भारतीयों की तरफ से अंग्रेजों के प्रति व्यंग्य है। उद्धृत पंक्तियों में भाषा की सर्जात्मक सम्भावना बरम सीमा पर पहुँच गई है—

चूरन जब से हिन्द में आया । इसका घन बल समी घटाया ॥

चूरन ऐसा छूटा कूटा । कीना दाँत समी का खूटा ॥^६

हिन्दू द्वारा बनाया गया चूर्ण भारतीय संस्कृति, धर्म, दर्शन को सङ्घटित करता जाता है। इसमें अंग्रेजी शासन के प्रति बहुत गहरी व्यंग्यता है। तत्सम शब्द 'चूर्ण' का प्रयोग जन सामान्य की बोली में 'चूरन' किया गया है, जिसको तद्भव की संज्ञा दी जा सकती है। भाषा को सहज, बोधगम्य एवं प्रभावशाली बनाने के लिए 'दाँत खूटे करना' मुहाविरा का प्रयोग सार्थक बन पड़ा है। 'खूटा - कूटा' में चूर्ण की शक्ति, सामर्थ्य उद्भाषित हुई है, और खूटा - खूटा आदि शब्दों में भारतेन्दु के तुकान्तप्रिय व्यक्तित्व की स्पष्ट फलक है।

भारतेन्दु के मानस में नाट्य भाषा को लेकर जितना अन्तर्बन्ध परिलक्षित होता है उतना सम्कालीन किसी अन्य लेखक में नहीं। उनका यह रूप 'अधेर नगरी' के विविध पात्रों के विविध भाषा रूपों में प्रस्फुटित हुआ है। ऐसी अभिव्यक्ति भारतेन्दु की संवेदनशीलता की व्यापकता के साथ-साथ उन्मुक्त व्यक्तित्व को चरितार्थ करती है। वाक्यों में निहित अन्तराल से उनकी भाषिक दायता नये ढंग से अंकुरित होती है, जिसमें ध्वनि सौन्दर्य का योगदान कम महत्वपूर्ण नहीं। प्रस्तुत पंक्तियों में यह द्रष्टव्य है—

‘ मई नीबू से नरंगी । मैं तो फिय के रंग न रंगी । मैं तो मूछी लेकर जंगी । नरंगी ठे नरंगी । कंवला, नीबू, रंगतरा, रंगतरा । दोनों हाथों ली— नहीं पीछे हाथ मलते रहोगे ।’ १०

नरंगी के साथ - साथ ‘ न रंगी ’ का प्रयोग कर, गारतेन्दु ने शब्दों की पुनरावृत्ति से स्वयं को बचाया है । ‘ नरंगी ’ शब्द में ‘ न ’ और ‘ र ’ के बीच कुछ अन्तराठ कर देने से अर्थ परिवर्तित हो गया है । ‘ न रंगी ’ में अर्थ का अधिक समावेश है, जबकि नरंगी मात्र अपने तक सीमित है । नरंगी वाली पारिवारिक परिवेश में स्वयं को नियन्त्रित नहीं करती, बल्कि वार्थिक परेशानी भेदलती हुई नरंगी बचने के प्रति तटस्थ है । यहाँ समकालीन समस्या के विराट रूप का दिग्दर्शन होता है । यही मूलकारण है कि ‘ अंधेर नारी ’ में रचनाकार की ऐसी बार - बार ऐसी समस्याओं का स्पर्श करती है, और विभिन्न रूपों में उसका साक्षात्कार कराती है— परतन्त्र जनता का चित्रण और उसके उद्धार की कामना । नरंगी वाली अपने व्यवसाय के लिए स्वयं को समर्पित कर दी है और सांसारिक सुख से वंचित है । ‘ मई नीबू से नरंगी ’— सौन्दर्य के विकास का सूचक है । ‘ रंगी ’ में व्यवसाय के प्रति कटू लाव है, क्योंकि वही तो उसके जीवन का आधार है । इन छोटी - छोटी व्यात्मक पंक्तियों में व्यवसाय का चित्र जैसे जीवन की वास्तविकता को उपस्थित कर देता है, किन्तु उसकी भाषा बाजार नहीं । एक तरह से व्यवसाय का यह रूप रचनाकार की प्राग् अनुभूति के साथ - साथ जीवन के वैविध्य को अंकित करता है । व्यावसायिक और व्यक्तिगत जीवन की टकराहट, भाषिक संरचना में अर्थ के नये आयाम को विकसित करती है, और सामाजिक व्यक्ति का संवर्णन जीवन गतिशील हो उठता है । यही तो जीवन की सम्पन्नता है, जिसकी आधुनिक नाटककारों ने अपनी रचना का आधार बनाया है । व्यवसाय - जिससे व्यक्ति प्रतिदिन जुड़ता है, वह भी नीरस और सपाट नहीं, बल्कि ऐसी तमाम समस्याओं से संघर्ष करने के लिए एक कबीब उत्साह है । ‘ रंगतरा ’ और ‘ रंगतरा ’ शब्द तुकान्त हैं । ‘ हाथ मलते रहना ’ मुहाविरा अर्थ - कौण में वृद्धि करता है, जैसे इसकी अनुपस्थिति में इन पंक्तियों की भाषिक क्षमता हाथ मलती रह जाती । अतः इस उद्धरण में सर्वहारा का की परवशता मस्तिष्क पर अपना अमित प्रभाव छोड़ती है ।

‘ अंधेर नारी ’ में कहीं - कहीं उर्दू शब्दों का प्रयोग हुआ है, जो जन -

प्रचलित शब्दावली में इस तरह घुल - मिल गये हैं कि मन को उठाना नहीं है। यों तो पोलवाल की सामान्य शब्दावली का प्रयोग प्रसाद ने भी किया है; पर प्रयोग का कलात्मक ढंग उनका अपना है। प्रसाद की तरह भारतेन्दु की सामान्य शब्दावली के प्रयोग के लिए किसी विशेष प्रकार की मनःस्थिति नहीं बनानी पड़ी। प्रस्तुत पंक्तियों में उर्दू शब्दों का समाहार देखा जा सकता है, जितनी उसकी भाषिक शक्तता स्थिर न होकर तीव्र को से परिवर्तित होती है।

‘ यह तो बड़ा ग़ज़ब हुआ, ऐसा न हो कि बेकूफ़ इस बात पर सारे नगर को फूँक दे या फाँसी दे । ’ ११

रचनाकार अधिक से अधिक भाषा की उत्तिर्जना से बचना चाहता है। इसके लिए जन प्रचलित शब्दावली एक मात्र उपाय है, चाहे वह जहाँ से भी ली पड़ी हो। ‘ ग़ज़ब ’ और ‘ बेकूफ़ ’ उर्दू शब्द हैं, और अधिक ज्यों शक्ति का उन्निवेश करते हैं।

भारतेन्दु की रचनाकार के लिए तत्सम, तद्भव, उर्दू शब्दों और मुहावरों से उत्पुष्ट हो पाना सम्भव न था। भारतीय भाषा के उत्पुष्ट में उनकी विशेष चिन्ता रह्य से रह्य रूप में अनुभव सम्प्रेषण की रही है। यही कारण है कि उनके अनुभव की सम्पन्नता किसी विशिष्ट काँ तक सीमित न होकर सभी काँ के जीवन में व्याप्त हो गई है। ऐसे में अंग्रेजी के प्रचलित शब्दों को भी उन्होंने सुलेख्य लिया है। यह उनके उन्मुक्त व्यक्तित्व का प्रतीक है। उन्मुक्त व्यक्तित्व की उन्मुक्ता प्रस्तुत पंक्तियों में देखी जा सकती है—

‘ बुरन खार्वे रडीटर जात । जिनके पेट फँस नहिं बात ॥

— — — — —

बुरन पूल्लि वारुँ साते । सब कानून रुजम कर जाते ॥ ’ १२

शब्दावली चाहे किसी भाषा की हो, पर महत्वपूर्ण विषय यह है कि वह अपने रचना - विधान में कितना रूप पा रही है— अनुभव सम्प्रेषण की दृष्टि से। ‘ रडीटर ’ और ‘ पूल्लि ’ अंग्रेजी शब्द होने के बावजूद कला से आरोपित नहीं होते। विरोध शासक से है, न कि उसकी भाषा से। भाषा सभी कानों में श्लाघ्य

है। इन शब्दों द्वारा तत्कालीन समाज की दूर अवस्था अपने यथार्थ रूप में मानस-पटल पर अंकित हो जाती है। सामान्य से सामान्य पात्र के कथन में विशेष भावों की अभिव्यक्ति रचनाकार की विशेष उपलब्धि रही है। 'पाचक वाला' चूर्ण बेचने के बहाने सशक्त शब्दों द्वारा समकालीन व्यवस्था पर तीव्रण आघात करता है। हिन्दू जनता द्वारा बनाये गये चूर्ण का प्रयोग कर, अंग्रेज भारतीय संस्कृति, धर्म एवं दर्शन को खोखला करते हैं, और उनके दूर कर्मों की परतों को भारतीय की भाषा क्रमशः उकेरती जाती है। सूक्ष्म स्तर पर पतन के गर्त में गिरती हुई जनता के प्रति यह एक सम्बोधन है। जनता अपने वर्तमान में जो कार्य कर रही है वह ठीक कर्तव्य के विपरीत है। ऐसा नहीं है कि वह अपने कर्म से संतुष्ट है। वह अपनी पीड़ा का कारण समझ रही है, पर किंकर्तव्यविमूढ़ है। कुछ क्षण के लिए, जब तक भारतीय की रचनात्मक 'अंधेर नगरी' में प्रमत्त नहीं करती। तत्कालीन सरकार पुलिस नेक-विवेक, कानून सब पचा जाती है। यह अभिव्यक्ति किसी सीमित वादों में न रहकर, सम्पूर्ण भारतीयों की तरफ से अंग्रेजी शासन के प्रति बहुत बड़ी चुनौती है। 'चूरन' तन्मव शब्द है, जो संस्कृत के उत्सम शब्द 'चूर्ण' से बना है। भाषिक संरचना में 'चूरन' शब्द अधिक सटीक है। यह तुलनात्मक पंक्तियों में अपनी सजा को दिलीन कर देता है। 'पाचक वाला' अपठ व्यक्ति 'चूरन' और पुलिस' जैसी लोक प्रचलित शब्दावली का ही तो प्रयोग करेगा। 'बात न पचना' लोकोक्ति है, जो रचनाकार की पात्रानुकूल और लोकोन्मुखी भाषा दृष्टि को प्रतिध्वनित करती है।

बाह्य चिन्दनी की व्यवस्थात्मक कृपता रचनाकार के अन्तर्मन को मात्र स्पष्ट नहीं करती, बल्कि उसकी ज्वेदनीलता पर कुठाराघात करती है, वे संवाद चाहे पात्र के व्यक्तिगत अनुभव से सम्पृक्त हों, या कि व्यावसायिक अनुभव से, अथवा राजनीतिक परिवेश से संश्लिष्ट हों। इस प्रक्रिया में भाषिक संरचना व्यंग्यात्मक शैली में परिचालित होती है। गौबर्धन दास के स्वगत गान में सम्सामयिक स्थिति का चित्र प्रतिक्रिप्त हुआ है—

'सांच कहे ते फनही खार्वे । मूठे बहुबिधि पदवी पार्वे ॥

इलियन के एका के बागे । लास कही स्कहु नहिं लागे ॥' १३

'फनही' देखव शब्द है, जो लोकोन्मुखी भाषा के अनुकूल है। यह ऐसा

समाज है जहाँ सत्य का कोई मूल्य नहीं है, और इतना ही नहीं ऐसा व्यक्ति (सत्यवादी) अपनी स्थिति पर नहीं झोड़ा जाता बल्कि रचनाकार के शब्दों में " फनही " खाता है । ऐसे समाज में दुष्टों की संख्या अधिक है, इसलिए सकारण ईमानदार व्यक्तियों का जीना दूसर हो गया है ।

" अन्धेर नगरी " में प्रारम्भ से ही ब्रोज शासक के अमानवीय व्यवहारों पर गहरी प्रतिक्रिया व्यक्त कर, भारतीयों को कर्तव्य पथ पर उन्मुख करने की दृष्टि सजा रही है, जिसको सक्रियता प्रदान करने के लिए व्यंग्य और जन - जीवन में प्रचलित शब्दावली का कलात्मक संश्लेषण किया गया है । भारत के अन्न पर पलकर ब्रोज शासक भारतीयों पर अत्याचार करने में किसी प्रकार का संकोच नहीं करते । हिन्दुओं की सम्पूर्ण पीड़ा बना बँकने वाले धासीराम के शब्दों में कराह उठी है—

" बना हाकिम सब जो खाते । सब पर दूना टिकस खाते ॥ " १४

धासीराम के शब्दों का बना चटपटा बना ब्रोज हाकिम बड़े चाव से खाते हैं, और उन पर दूना टैक्स लगाने में भी नहीं चूकते । यह कहाँ का न्याय है ? इससे अधिक अन्याय नहीं हो सकता । यह पंक्ति पाठ - प्रक्रिया में जितना सीधा और सपाट प्रतीत होता है, अर्थ की सम्भावनाओं में उतना ही बेजोड़ है । अधिक गहरी पीड़ा छिपाई नहीं जा सकती । वह किसी न किसी बहाने मुखरित हो जाती है, तभी तो धासीराम बना बेवते समय भी अपनी दयनीय अवस्था का बामास दे देता है । वह अमढ़ व्यक्ति है, इसलिए ब्रोजी शब्द " टैक्स " के स्थान पर " टिकस " का प्रयोग करता है । " टिकस " शब्द तत्कालीन समाज में प्रचलित ब्रोजी शब्दों की उच्चारणगत विशेषताओं की ओर ध्यान बावृष्ट करता है ।

भारतेन्दु ने राजसमा में भी व्यंग्य द्वारा तत्कालीन शासन पर तीक्ष्ण आघात किया है, जिसके द्वारा उन्होंने बाधुनिक नाट्य - साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान हासिल किया । ब्रोजी राज्य में अपराधी कोई होता है, और उसके अपराध का दण्ड कोई दूसरा भोगता है । ब्रोज शासक का मस्तिष्क इतनी सूझता है विचार नहीं कर पाता कि जो अपराध करे वही दण्ड पाये । तत्कालीन समाज में प्रतिष्ठित अमानवीयता का चरम रूप प्रस्तुत पंक्तियों में मुखरित हुआ है ।

" हम लोगों ने महाराज से अर्थ किया, इस पर हुक्म हुआ कि एक मोटा बादमी

फकड़ कर फाँसी दे दो, क्योंकि ज़रूरी मारने के त्पराय में किसी न किसी की सजा होनी जरूर है, नहीं तो न्याय न होगा। छपी वास्तु तुम्हो ले जाते हैं कि कौत्ताछ के बदले तुम्हो फाँसी दें।" १५

व्यंग्य में हास्य का फुट देने से भाषा में किसी तरह की सरोच नहीं जाने पायी है। किसी मोटे बादमी को उसके अज्ञान में धावों द्वारा फकड़ लाया जाना और मात्र मोटे होने की वजह से फाँसी मिलना वास्तव स्तर पर हास्य की सृष्टि करता है। उस हास्य सृष्टि का उद्देश्य पाठक को हँसाकर हौड़ देना नहीं है, बल्कि हँसाकर रचनाकार की गहन अनुभूति से सामन्जस्य स्थापित करवाना है। हँसाकर हौड़ देने मात्र से पाठक - का रचनाकार के व्यंग्य - सौत्र में प्रवेश करने से वंचित रह जायेगा। इन पंक्तियों की गहराई में पैठकर विचार किया जाय तो तात्पर्य यही होगा—

“ कंधेर नगरी ” ऐसी नगरी है जहाँ बैकुर भोली जनता अन्यायी शासक के अन्याय का शिकार होती है। “ न्याय ” की जाह “ न्याय ” का प्रयोग रचनाकार की जन प्रचलित भाषा का परिचायक है।

प्रहसन अपने सत्य की नयी उपलब्धि है, जिसमें व्यंग्य एवं हास्य द्वारा रचनाकार की प्क्षित मन्तव्य को व्यक्त करता है। “ कंधेर नगरी ” उच्चकोटि का प्रहसन है। समाज की अटिल समस्याओं को सत्य भाषा में वंचित करने की जो दृष्टि उस प्रहसन में मिलती है, वह तत्कालीन किसी अन्य में नहीं। “ कंधेर - नगरी ” की सबसे बड़ी विशेषता है— उसकी स्तरात्मक भाषा। सभी कर्म - कर्म अक्षुण्ण कर्म की माकभूमि का संस्पर्श करते हैं, चाहे वह युवा कर्म हो, या कि युवातर कर्म हो, क्या वृद्ध कर्म। वज्जे जहाँ इसके उमिधात्मक कर्म से पूर्णतया संतुष्ट हो लेते हैं, वहीं कालौक कर्म की तर्हों को उकेरने के साथ - साथ नई दृष्टि पाते हैं। गीबर्नदास का मिठाई की दुकान देखकर खुश होना, कत्यधिक मोटा होना, और सिर्फ मोटे होने की वजह से धावों द्वारा फाँसी पर लटकाने के लिए ले जाया जाना, बच्चों के लिए हास्यास्पद है, किन्तु कर्म सुदम रूप में यह सला के व्यस्तस्थित रूप का निदर्शन है। “ कंधेर नगरी ” का तात्पर्य सला से है। जहाँ सला रहती, वहाँ कंधेर नगरी होगी। पर ऐसी नगरी उपेक्षित बनकर ठेक की ठेकी से वंचित नहीं होगी। उसमें भी भारतेंदु जैसे प्रत्येक

ईमानदार रचनाकार रचनात्मक यात्रा करें और उस गहन अन्वेषण से संघर्ष करके बालोक पुंज को फैलायें ।

‘ अन्धेर नगरी ’ प्रहसन और ‘ अन्धाया ’ आधुनिक जगत्नाट्य दोनों में मात्र सत्ता का अंधाफन चित्रित होता है । ‘ अन्धेर नगरी ’ जहाँ प्रहसन है, वहीं ‘ अन्धाया ’ गम्भीर नाटक है । भारतेन्दु और घम्भीर भारती दोनों रचनाकारों का मुख्य उद्देश्य समाजोपनिषत्त के अव्यवस्थित रूप का चित्रण रहा है, किन्तु अंधा अपना अंधा - अंधा है । मुक्तिबोध की कविता ‘ अंधेरे में ’ का उद्देश्य भी सामाजिक समस्या को प्रकाश में लाना रहा है, किन्तु वह अपनी विधा में अंधा है । यों तो संश्लिष्ट समाजवादी के चित्रण में भाषा का गम्भीर होना सामाजिक है, पर गम्भीर समाज का अर्थ यदि सरल और उल्लसित भाषा में हो, तो बात अधिक महत्वपूर्ण हो जाती है, जैसा ‘ अन्धेर नगरी ’ के रचना विधान का वैशिष्ट्य है । ‘ अन्धेर नगरी ’ मानवमूर्खों के विकलणन की चरम परिणति है । इस प्रक्रिया में नगरी का अंधेराफन (या सम्पूर्ण पीड़ा) रचना में आधोपान्त व्याप्त है, क्योंकि अंधेरे में वेदना का रूप अधिक उग्र हो जाता है । यह रचनात्मक और मनोवैज्ञानिक सत्य है । ‘ अन्धेर नगरी ’ का भावमूमि का संस्पर्श भारतेन्दु, मुक्तिबोध और भारती ने एक साथ न करके अंधा - अंधा जगत् ^{और} रूप में किया है ।

अधम से अधम पात्र को नायकत्व प्रदान करना भारतेन्दु के व्यक्तित्व की नयी उपज है । यह दृष्टि संस्कृत की प्रबलित परम्परा का अतिक्रमण करती है । ऐसे पात्र जहाँ समाजमयिक मानव जीवन की विकृतियों को उद्घाटित करते हैं, वहीं अपने - अपने वर्ग का प्रतिनिधित्व भी करते हैं । इस सीमा के अन्तर्गत संघर्षों की क्रियाशीलता विकसित होती चली है । ऐसे में सत्य का कलात्मक रूप सामने आया है । ‘ अन्धेर-नगरी ’ के चौपट राजा की भाषा से उसकी मूर्खता का अनुमान सहज ही हो जाता है, जिससे नाटक के आधोपान्त हास्य की सृष्टि होती रहती है । इस प्रक्रिया में समाजमयिक शासन का अव्यवस्थित रूप व्यर्थ के धरातल पर बुलकर सामने आया है । प्रस्तुत उद्धरण में हास्य रस की सुन्दर योजना द्रष्टव्य है—

‘ सेवक— पान लाइए महाराज ।

राजा— (पीनक से चौंकर धबड़ाकर उठता है) क्या कहा ? सुपनसा आई र

महाराज । (मागता है) १६

राजा और सेवक का संवाद किसी गम्भीर मुल पर तात्कालिक हँसी लाने में समर्थ है । ' पान ' के पहले सु' लाकर और पा की जा मात्र को निकाल कर ' बाई ' बना है । ' र ' को संबोधन रूप में परिवर्तित करके ' पान लाइये महाराज ' की जगह ' सुफसा बाई ' र महाराज ' रचनाकार के कलात्मक प्रयोग का सफल उदाहरण है । सूक्ष्म स्तर पर ये पंक्तियाँ राजा के भयभीत स्वभाव का राजशास्कार कराती हैं । राजा रानी से डरता है, इतलिय सुफसा के नाम से चींक उठता है । अतः शब्दों में निहित अक्षरों के स्थानान्तरण से हास्य की सुन्दर सृष्टि हुई है ।

' बन्धेर नगरी ' में हास्य का रूप उन्मुक्त है । इसके लिए कहीं अक्षरों के हेर-फेर से नवीन शब्द की रचना की गई है, तो कहीं सांख्यिक वैभिन्य से । ऐसी मनः - स्थिति में राजा कलू बनिया से कहता है—' क्यों वे अनिस । इसकी लस्की नहीं बरकी क्यों मर गई ? १७

' बकरी ' के स्थान पर ' बरकी ' का प्रयोग हास्य सृष्टि के उद्देश्य से किया गया है । यह प्रयोग उद्देश्य की जिद्धि करने में तत्पर है । ' बरकी ' बोलकर राजा अपनी मूर्खता को भी सामने रखता है ।

' बन्धेर नगरी ' में तुक द्वारा हास्य की योजना बड़ी सुन्दर बन पड़ी है, जिसे अनायास हँसी की रेखा स्पष्ट हो जाती है और पाठक स्वयं को हल्का महसूस करने लगता है । राजा के संवाद के एक अंश को उदाहरण रूप में लिया जा सकता है—
' क्यों वे भिस्ती । गंगा - यमुना की किस्ती । इतना पानी क्यों दिया कि इसकी बकरी गिर पड़ी और दीवार दब गयी । ' १८

हास्य सृष्टि में जितना सहयोग तुक का है उससे कहीं अधिक विपरीत वाक्यार्थ का । ' दीवार गिर पड़ी और बकरी दब गई ' की जगह ' बकरी गिर पड़ी और दीवार दब गई ' हास्य की दृष्टि से सशक्त है ।

' बन्धेर नगरी ' में भारतीय संस्कृति, धर्म, दर्शन की मूल्यवधा टके से आँकी गई है । पतनोन्मुख संस्कृति को माफ़ी के लिए उस (टके) से अधिक सटीक शब्द सम्भवतः

नहीं हो सकता, या होगा तो अर्थ की इतनी विराटता को अभिव्यक्ति नहीं कर सकता। यों तो वेद - धर्म, कुल - मर्यादा, सच्चाई - बड़ाई जादि का मूल्य टके से भी कम प्रतीत होता है, क्योंकि घासीराम, नरंगीवाली, हलवाई, पाकवाला आदि के द्वारा जो मूल्य बताया गया है, उसमें भी एक तरह की जापरखाही बरती गई है। उस बात की पुष्टि के लिए गोवर्धन दास और दुकानदारों का संशक्त संवाद है—

गो० दा०— (कुंजड़िन के पास जाकर) क्यों माई, माजी क्या भाव ?

कुंजड़िन—बाबा जी, टके सेर। निवुबा, मुरई, घनियों, मिरवा, साग सब टके सेर।

गो० दा०— सब माजी टके सेर। वाह वाह। बड़ा जानन्द है। यहाँ सभी चीज टके सेर। (हलवाई के पास जाकर) क्यों माई हलवाई ? मिटाई कितनी सेर ?

हलवाई— बाबा जी। लड़ा, हलुवा, जठवी, गुलाबजामुन सब टके सेर। १६

क्रिया पद का लोप भाषा में अधिक अर्थ-सम्पदा को समाहित करता है, और आरसेन्दु की भाषा में शब्द मितव्ययता की दृष्टि को उजागर करता है। 'नीबू', 'मिर्बा', 'मूली' की जगह 'निवुबा', 'मिरवा', 'मुरई' का प्रयोग जो उच्चारण की दृष्टि से है, जो अपनी स्वाभाविकता में बेजोड़ है। वाह वाह। मनोभावामिब्यक्ति मूलक शब्द है, यह गोवर्धनदास की कुशी को पूर्णतया उभारने में समर्थ है। 'सब' में हल्की खिन्नता के साथ - साथ थोड़ा ठहराव भी है, जो तत्कालीन परिस्थितियों को सोलकर सामने रख देता है।

'अन्धेर नगरी' के प्रारम्भिक भजन में राम की उदात्ता की साकार अभिव्यंजना हुई है, जिसके मूल में रचनाकार की गहरी वास्तविकता रही है। राम का स्मरण आवश्यक है, यदि किसी अनीष्ट वस्तु की प्राप्ति करनी है तो—

राम के भजे से गनिका तर गई,

राम के भजे से गीर्थ गति पाई।

राम के नाम से काम की सब,

राम के भजन बिनु सबहि नसाई ॥ २०

अत्यधिक कष्ट के समय व्यक्ति ईश्वर को ही सहायक सम्पन्नता है— चाहे वह सूर,

तुलसी, भारतेन्दु जैसे महान रचनाकार हों या कि अकिञ्चन। इसमें जो सन्तोष, आनन्द है वह अन्यत्र नहीं। सबसे बड़ी बात तो यह है ईश्वर स्मरण से प्रेरणा मिलना— सामाजिक विकृतियों से मुकाबिला करने की। राम महिमा का चित्रांकन मध्यकालीन कवियों ने मोजा प्राप्त करने के लिए किया, जबकि भारतेन्दु ने इहलौकिक जीवन के लिए आवश्यक सम्पत्ता। मध्यकालीन विचारधारा और आधुनिक विचारधारा समस्तामयिक परिस्थितियों से अनुप्राणित है। भारतेन्दु पुनर्जागरण काल के रचनाकार हैं, जिसकी विशेषता जातियों की टकराहट, संस्कृतियों की टकराहट और सम्पूर्ण मनुष्य की कल्पना है। सम्पूर्ण मनुष्य में धार्मिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनैतिक आदि भाव निहित हैं। मध्यकालीन संस्कृति की विशेषता वैराग्य, परलोक की धारणा और मोजा है, जबकि पुनर्जागरण में इहलोक और जीवनप्रियता पर बल दिया गया। अतः इस मजक से भारतेन्दु की आधुनिक विचारधारा मुहरित हुई है।

‘बन्धेर नगरी’ में महन्त विशिष्ट पात्र है। जहाँ महन्त जो अपने शिष्यों को किसी गम्भीर विषय की शिक्षा देते हैं, वहाँ उपदेशात्मकता की वृधि बा गई है। प्रस्तुत उद्धरण द्रष्टव्य है, जिसमें गोवर्धनदास को ही लोभ करने की शिक्षा नहीं दी गई है, बल्कि सभी लोग उससे सीख ग्रहण करते हैं —

‘लोभ पाप का मूल है, लोभ भिटावत मान।

लोभ कभी नहीं कीजिए, यामें नरक निदान ॥’ २१

यह छन्दबद्ध संवाद तत्कालीन समय में जितना उपयोगी था, उतना बाज भी है और जब तक समाज ऐसा तब तक इसकी उपयोगिता ताजी रहती। ऐसे संवाद में साहित्यिक शैली का प्रयोग तटस्थ भाव से किया गया है।

‘बन्धेर नगरी’ में महन्त ऐसा पात्र है, जिसकी वक्तृत्व कुराहता बन्धे चरित्र के हृदय को परिवर्तित कर देती है। उसमें यदि ज्ञान है, तो उसको उध्घाटित करने के लिए समुद्र भाषा - संसार भी है। महन्त की वाग्मिता शक्ति— ‘राजा। इस समय ऐसा साइत है कि जो मोगा सीधा बैकूठ जाया’ ३२ से बन्धाय की प्रतिमूर्ति पात्र अपने अस्तित्व को सदा के लिए भिटा देते हैं। राजा के कथन— ‘चुप रहो,

सब लोग, राजा के आदत और कौन बँकुठ जा सकता है^{२३} में हिन्दू समाज में व्याप्त अन्याय को विलुप्त करने की कामना है।

जहाँ 'बादल' शब्द राजा की उपाधि मात्र का सूचक न होकर सामाजिक अन्याय एवं बुराई का प्रतीक है।

'अन्धेर नगरी' के अन्त में भारत पाषाण का प्राविधान किया गया है, क्योंकि इसमें सर्वभूत - हिता माल - अन्धता का भाव निहित है—

'जहाँ न धर्म न बुद्धि नहि, नीति न सुजान समाज।

ते ऐसेहि बापुहि नसे, जैसे चौपट राज ॥ २४

इस प्रकार 'अन्धेर नगरी' प्रहसन का भाषा - विधान मूलतः संस्कृत नाट्य परम्परा के अनुसार संघालित होता है, क्योंकि भारतेन्दु ने प्राचीन नींव पर अपनी आधुनिक विचारों को टिकाया।

भारतेन्दु की प्राक्का शक्ति श्लाघ्य है। संस्कृत नाट्य परम्परा के प्रति उनका मोह मात्र मोह प्रदर्शित करने के लिए नहीं था। संस्कृत नाट्य परम्परा से प्रेरणा ग्रहण करके वह आधुनिकता के पक्षपाती रहे। इसकी पुष्टि 'नाटक' पुस्तक से ही जाती है— 'नाट्य काव्य, दृश्य काव्य प्रणयन करना ही प्राचीन समस्त रीति ही परिष्कार करे वह आवश्यक नहीं क्योंकि जो प्राचीन रीति व पद्धति आधुनिक सामाजिक लोगों की मत् पोषिका होंगी वह सब अवश्य ग्रहण होगी।' २५

हाँ तो नाट्य साहित्य की परम्परा बहुत पुरानी है पर भारतेन्दु काल से साहित्यिक नाटक यथार्थ के धरातल पर अवतरित हुआ। भारतेन्दु पूर्व नाटक का रूप लोक नाट्य था। जाचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' में लिखा 'विलक्षण बात यह है कि आधुनिक गद्य साहित्य परम्परा का प्रवर्धन नाटकों से हुआ।' २६

आधुनिक शिष्ट नाट्य के प्रवर्धन का श्रेय भारतेन्दु को है इसमें भी 'अन्धेर नगरी' प्रहसन की नई शुरुआत का योगदान गुणात्मेक है। यह प्रहसन नाम मात्र से आधुनिक नहीं है, बल्कि इसमें भारतेन्दु की आधुनिक दृष्टि समाविष्ट है। उनकी आधुनिक

दृष्टि की परिधायक सर्वप्रथम सर्वात्मक भाषा है। ब्रज भाषा पर की जाह
भारतेन्दु ने एक प्रकलित भाषा सही बोली को अपनी रचना का आधार बनाया, जो
उस समय में एक बड़ी चुनौती थी। क्या: उनका क्रान्तिकारी रूप माणिक - क्षेत्र में
भी सक्रिय था।

‘बन्धेर नगरी’ में पात्रों की प्रकृति और उच्चारणानुकूल बोलचाल के शब्दों
का सर्वात्मक प्रयोग स्वेदना की अभिवृद्धि करने में समर्थ हुआ है। ‘साधारण व्यवहार
में भाषा के सर्वस्योक्त और समूचे वर्ण को ग्रहण किया जाता है, जब कि साहित्य में
शब्द की किसी नयी कैरिफिक और विशिष्ट दायी की सर्जा होती है।’^{२१} ‘बन्धेर-
नगरी’ में भारतेन्दु की भाषा सम्प्रेषणीयता की धरम सीमा पर पहुँकर परतन्त्र
जनता को कर्षव्य के लिए तत्पर करती है।

॥ च न्द र्भ ॥

- १- डॉ० रामविलास शर्मा : भारतेन्दु हरिश्चन्द्र : पृष्ठ - ७८
- २- डॉ० दशरथ जोषा : हिन्दी नाटक उद्भव और विकास : पृष्ठ - १८१
- ३- सं० श्री शिवप्रसाद मिश्र : भारतेन्दु ग्रन्थावली : प्रथम खण्ड : पृष्ठ - १८२
- ४- डॉ० विपिन कुमार अग्रवाल : बाबुनिका के पहलू : पृष्ठ - ७५
- ५- सं० श्री शिवप्रसाद मिश्र : भारतेन्दु ग्रन्थावली : प्रथम खण्ड : पृष्ठ - १७०
- ६- " " " पृष्ठ - १७१
- ७- डॉ० दशरथ जोषा : हिन्दी नाटक उद्भव और विकास : पृष्ठ - १८१
- ८- सं० श्री शिवप्रसाद मिश्र : भारतेन्दु ग्रन्थावली : प्रथम खण्ड : पृष्ठ - १७३
- ९- " " " पृष्ठ - १७०
- १०- " " " पृष्ठ - १६६
- ११- " " " पृष्ठ - १७७
- १२- " " " पृष्ठ - १७०
- १३- " " " पृष्ठ - १७६
- १४- " " " पृष्ठ - १६६
- १५- " " " पृष्ठ - १८०
- १६- " " " पृष्ठ - १७५
- १७- " " " पृष्ठ - १७६
- १८- " " " पृष्ठ - १७७
- १९- " " " पृष्ठ - १७१-१७२
- २०- " " " पृष्ठ - १६७
- २१- " " " पृष्ठ - १६८
- २२- " " " पृष्ठ - १८३
- २३- " " " पृष्ठ - १८४
- २४- " " " पृष्ठ - १८४
- २५- भारतेन्दु हरिश्चन्द्र : नाटक : पृष्ठ - १३
- २६- बाबाजी रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ - ३०८
- २७- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : भाषा और संवेदना : पृष्ठ - १७४

॥ जयशंकर प्रसाद - 'स्कन्दगुप्त' ॥

प्रसाद विक्सनशील प्रतिभा के रचनाकार हैं। उनके नाटकों में भाषा की सर्जनात्मक क्षमता उत्तरोत्तर निसरती गई है। 'सज्जन' (सन् १९१०) से लेकर 'कल्याणी परिधान', 'प्रायश्चित्त', 'राज्यी', 'विशाख', 'जन्मदिवस का नागयज्ञ', 'वजातशत्रु', 'स्कन्दगुप्त', 'बन्धुगुप्तमौर्य', 'सुप्रत्याभिति' (सन् १९३३) तक प्रसाद की भाषिक सर्जनात्मक क्षमता सूक्ष्म से सूक्ष्मतर रूप में संक्रीमित होती गई है। 'स्कन्दगुप्त' अपने में ऐसा नाटक है, जो अपनी भाषिक क्षमता के आधार पर प्रसाद को रचनाकारों की उत्कृष्ट श्रेणियों में ला सड़ा करता है।

प्रसाद - प्रणीत ऐतिहासिक नाटक 'स्कन्दगुप्त' का रचनाकाल सन् १९२८ ई० है जिसमें भाषा के प्रचलित संस्कार को अपने ढंग से निसारने का जाग्रहपूर्ण प्रयास है। 'स्कन्दगुप्त' में हूण - विद्रोह - काल के माध्यम से समासमयिक उच्छिन्न मानवीय मूल्य, पतनोन्मुख धर्म एवं संस्कृति का उद्घाटन किया गया है। और राष्ट्रीय भावना के संवरण द्वारा देशवासियों को कर्तव्य की ओर उन्मुख करने की समस्या प्रमुख रही है। इस अन्तर्ग और बाह्य जटिलता की उदात्त बभिव्यक्ति के लिए स्कन्दगुप्त जैसा उदात्त चरित्र रचनाकार के लिए वर्य्य है। इतिहास और कल्पना के सानुपातिक प्रयोग में सम्मिलित जीवन के अनुभव को जोड़कर वर्तमान और भविष्य के मार्ग निर्देशन की सक्रिय कोशिश है। 'इतिहास केवल अतीत नहीं है। इतिहास से ही वर्तमान जीवन सम्भव है।' १

प्रसाद ने अपनी जिस नवीन बौद्धिक चेतना को छायावाद के रूप में नया मोड़ दिया, उसमें व्यापक स्तर पर भाषिक बान्दोलन का भी समावेश था। 'राष्ट्रीय बान्दोलन और जन - जागरण की युग चेतना बाह्य स्तर पर जितनी सक्रिय थी, उतनी वह राष्ट्र के अन्तर्म को बान्दोलित किये हुए थी। इस प्रकार मानव हृदय की गहराई में उसके मानसिक और भावात्मक जीवन में घटित होने वाली क्रान्ति युग का ही नहीं, उसकी भाषा का भी कायाकल्प करने को सन्नद्ध थी।' २ प्रागुक्त अनुभूति और भाषा में समानता छायावादी नाट्य - भाषा की विशिष्टता कही जा सकती है, जिससे रचनाकार की अनुभूति की गहराई तक पाठक का प्रवेश सम्भव है। प्रसाद की नाट्य - भाषा सामान्य से विशिष्ट होती गई है। यही कारण है कि, उनकी भाषा के

शाब्दिक अर्थ मात्र से सन्तुष्ट नहीं हुआ जा सकता । अर्थ की असीमित सम्भावनाओं के कारण प्रसाद की भाषा में गद्य और पद्य भाषा का परम्परिक अन्तर हल्का पड़ गया । अतः भाषा की सर्जनात्मक क्षमता के प्रवाह को देखते हुए 'स्कन्दगुप्त' नाटक अपने रचना - सांठन में प्रौढ़ है, यह बड़े आत्मविश्वास के साथ कहा जा सकता है ।

नाटक मूलतः संवादों में होता है । संवाद में भाषा की विशिष्ट मंगिमा समाहित रहती है । यही कारण है कि उपन्यास, कहानी, निबन्ध आदि साहित्य की विविध विधाओं में रचनाकार को जितनी भाषिक क्षमता में स्वतन्त्रता रहती है, उतनी नाटककार को नहीं । संवाद की शिथिलता नाटक को असफल सिद्ध कर सकती है । नाटक में नाटकीय परिस्थितियों के अनुरूप संवादों का कसाव अपेक्षित होता है ।

चूँकि संवाद का अस्तित्व वक्ता और श्रोता पर पूर्णतया आश्रित होता है, इसलिए उसमें भाषा का प्रवाह, बोल - चाल का गुण अपेक्षित है । बोल - चाल की भाषा में यथार्थ का अधिक आभास होता है । क्लिष्ट साहित्यिक भाषा में अधिक सर्जनात्मक क्षमता होती ही, यह आवश्यक नहीं । 'बोलचाल की भाषा बला होते हुए भी अपने में एक पूरी भाषा है और उसमें नाटक की कलात्मक भाषा बनने के सभी गुण मौजूद हैं ।' 'स्कन्दगुप्त' में बोलचाल की भाषा का बड़ा सज्जम प्रयोग हुआ है—

मटार्क : कौन ?

शर्वनाग : नायक शर्वनाग ।

मटार्क : कितने सैनिक हैं ?

शर्वनाग : पूरा एक गुल्म ।

मटार्क : अन्तःपुर से कोई आज्ञा मिली है ?

शर्वनाग : नहीं ।

मटार्क : तुम्हें मेरे साथ चलना होगा ।

शर्वनाग : मैं प्रस्तुत हूँ, कहाँ चरूँ ?

मटार्क : महादेवी के द्वार पर ।

शर्वनाग : वहाँ मेरा क्या कर्तव्य होगा ? ४

पात्रों से स्वभावानुकूल भाषा का सशक्त प्रयोग प्रसाद - भाषा की विशेषता

कही जा सकती है। दार्शनिक और काव्यमय पात्रों की भाषा गम्भीर और सैनिक कोटि के (शर्नाग, गटाकं, कमला) पात्रों की भाषा सामान्य शब्दावली से युक्त है। ' सरलता और क्लिष्टता पात्रों के विचारों और भावों पर निर्भर करती है।^५ ऐसी स्थिति में डा० कश्यप बोफा द्वारा क्लिष्टता, सरलता और स्वाभाविकता का आरोप लगाना असंगत है— ' प्रसाद सभी प्रकार के कथन को अलंकृत करने के पक्ष में हैं, चाहे वह अर्थवाद और स्वाभाविकता से पूर्ण बंद मले ही न हो। यही कारण है कि उनकी संवाद योजना में जितना कवित्व है, उतना वाग्बैदग्य नहीं; जितनी गम्भीरता है, उतनी सरलता नहीं; जितना कमलकार है, उतनी स्वाभाविकता नहीं; जितनी भावात्मकता है, उतनी सम्भाषण पटुता नहीं।'^६

यह ठीक है कि ' स्कन्दगुप्त ' में अधिकतर क्लिष्ट भाषा का प्रयोग प्रसाद ने किया है, किन्तु पात्रों के स्वभावानुसूल उसका प्रयोग हुआ है। स्कन्द, वैशरोना जैसे चिन्तनशील पात्रों के मुह से मनोभावों की अगिर्व्यंजना अत्यन्त सरल शब्दावली में नहीं हो सकती।

संवाद या तो उत्तम शब्दावली में हो जैसा कि प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों की स्थिति है, या तद्भव शब्दावली में, प्रवाह पहली शर्त है। ' स्कन्दगुप्त ' में जहाँ भी उत्तम शब्दावली का प्रयोग हुआ है भाषिक प्रवाह में कहीं भी आरोध उत्पन्न नहीं हुआ। इस सन्दर्भ में बन्धुवर्मा का संवाद उल्लेखनीय है—

' देवी । केवल स्वार्थ देखने का अवसर नहीं है। यह ठीक है कि शर्मा के पतन-काल में पुष्करणाधिपति स्वर्गीय महाराज सिंघवर्मा ने एक स्वतन्त्र राज्य स्थापित किया, और उनके वंशधर ही उस राज्य के स्वत्वाधिकारी हैं; परन्तु उस राज्य का ध्वंस हो चुका था, श्लेष्मों की सम्मिलित बाहिली उसे धूल में मिला चुकी थी; उस समय तुम लोगों को केवल आत्महत्या का ही अलम्ब निःशेष था, तब इन्हीं स्कन्दगुप्त ने रक्षा की थी; यह राज्य अब न्याय से इन्हीं का है।'^७

पुष्करणाधिपति, स्वत्वाधिकारी आदि संश्लेषणात्मक शब्दों का प्रयोग रचनाकार ने भाषा की सर्जनात्मक आवश्यकता से प्रेरित होकर किया है। ये शब्द प्रसाद की मितव्ययी - भाषा के लिए प्रमाण प्रस्तुत करते हैं।

को अभिव्यक्ति देती है। 'आशा की आँधी' रूपक स्कन्द के जीवन के प्रति निराश्रय भाव को अभिव्यक्त करता है। प्राप्य वस्तु न पाकर स्कन्द अपने अधिकारों और कर्तव्यों से निराश होता है, जिसका सजीव चित्रण उद्धृत उदाहरण में हुआ है। 'वन्द्या' शब्द कामना की विशदता को रूपायित करने में सक्षम है। 'छव्य में अशान्ति, राज्य में अशान्ति, परिवार में अशान्ति। केवल भरे अस्तित्व से?' में विरोधाभास है। अन्तःकरण के जालिन को उसकी सुखता में प्रसाद ने अभिव्यक्त किया है।

प्राचीन नाटकों में स्वगत कथन का प्रयोग स्वामाविकता की दृष्टि से सक्षम माना जाता था, किन्तु आधुनिक युग में—जय पथार्थवादी नाटकों की रचना हुई तब स्वगत को मार्शक - संवेदना में बाधक समझा गया। स्वयं प्रसाद ने स्वगत शैली पर व्यंग्य किया—'जैसे नाटकों के पात्र स्वगत जो कहते हैं, वह दर्शक समाज या एंगमेंट सुन लेता है, पर पात्र का खड़ा पात्र नहीं सुन सकता, उनको मर्त वाया की शक्य है।' इसके बावजूद प्रसाद ने स्वगत कथन का प्रयोग किया। शेक्सपीयर ने स्वगत का खूब प्रयोग किया है। प्रसाद पर भी इसका प्रभाव पड़ा। पात्रों की एक विशेष श्रेणी के लिए स्वगत का प्रयोग किया गया है। गम्भीर, दार्शनिक, सकारणी प्रकृति वाले पात्र— स्कन्द, देवसेना आदि मुख्य रूप से इस कोटि में आते हैं।

स्कन्द और देवसेना का चरित्र इतना जटिल है कि उनकी अभिव्यक्ति स्वगत कथनों द्वारा हो सकती थी, जैसा प्रसाद ने किया है। अतः जान्नाथ प्रसाद शर्मा का यह मन्तव्य—'स्वगत की योजना सर्वथा दोषपूर्ण ही होती है, यह न मानते हुए भी उन स्वगत कथनों की सार्थकता नहीं सिद्ध की जा सकती, जिसमें पात्र केवल इसी अभिप्राय से जम्कर बैठा दिखाई पड़ता है—'असंगत प्रतीत होता है। स्वगत कथनों के अभाव में स्कन्द के सूक्ष्म अन्तर्द्वन्द्वों को उसकी सूक्ष्मता से समझना लगभग असम्भव सा है। स्कन्द का यह स्वगत कथन तत्कालीन विघटित मूर्त्यों और पतनोन्मुख भारतीय संस्कृति को पथार्थ रूप में उद्घाटित करता है—

'करुणा - सहचर। क्या जिस पर कृपा होती है उसी को दुःख का अमीघ दान देते हो? नाथ। मुझे दुःखों से भय नहीं। संसार के संकोचपूर्ण संकेतों की

रूखा नहीं। वैभव की जितनी जड़ियाँ टूटती हैं, उतना ही मनुष्य बन्धनों से छूटता है और तुम्हारी ओर आकर खोता है। परन्तु ----- यह ठीकता इसी सिर पर फूटने की था। जार्य साम्राज्य का नाश इन्हीं जाँकों को देना था। हृदय काँप उठता है, देशभिमानी गर्जने लगता है। मेरा स्वत्व न ही, मुझे अधिकार की आवश्यकता नहीं। ११

स्कन्द के कथन में प्रसाद की वास्तविक मातृपृष्ठि साकारता ग्रहण कर सकी है, जो इधर के नये नाटकों में नहीं परिलक्षित होती। अधिक तनाव की स्थिति में व्यक्ति ईश्वर का स्मरण करता है, यह मानवैतानिक रत्य है, पिछले स्वगत में अभिव्यंजित करना अधिक सार्थक था। का. 'स्कन्दगुप्त' में यह स्वगत कथन स्वाभाविक बन गया है, जिसमें समृद्ध शब्दावली का बहुत बड़ा हाथ है। 'वैभव' का शाब्दिक अर्थ तो है ही, साथ ही यह देश की धर्म, संस्कृति एवं मूल्यों की विराटता को विस्तार देना है। 'सिर पर ठीकरा फूटना' लोकोक्ति अर्थ - समृद्धि का समावेश करती है। 'जार्य साम्राज्य का नाश इन्हीं जाँकों को देना था' वाक्य में देश प्रेम की गहरी व्यंजना हुई है, जो नाटक की मूल समस्या है।

'स्कन्दगुप्त' में दो प्रकार के पात्रों का समावेश किया गया है, जिनकी भावनाओं के अनुसार स्वगत कथन में शब्दों के सजा प्रयोग का आग्रह प्रमुख है। ऐसी स्थिति में यह कहना—'काव्यमय तथा चिंतनपूर्ण संवादों तथा स्वगत कथनों में एकरसता है और उनमें भाषिक और नाटकीय वैविध्य नहीं है'—^{१२} निराधार लगता है। 'कामायनी' की श्रद्धा की सम्पन्नता देवसेना करती है और इडा की विजया। यदि देवसेना की प्रकृति में सात्विक गुणों का समावेश है, तो विजया में राजस गुण विद्यमान है। विजया के अन्तर्गत प्रतिहिंसा का भाव परिलक्षित होता है। अपने प्राप्य में देवसेना की बाधक सम्झकर विजया के अन्तर्गत प्रतिहिंसा की ज्वाला धक्का उठती है, जिसका जीता - जागता चित्रण इन शब्दों में निरूपित किया गया है—

'(स्वगत) भाव - विमोर दूर की रागिनी सुनती हुई यह कुरंगी-सी कुमारी
----- जाह। कैसा मोला भुलड़ा है। नहीं, नहीं विजया। सावधान। प्रतिहिंसा
----- (प्रकट) राजकुमारी। देखा यह कोई बड़ा सिद्ध है, वहाँ तक चलीगी ? १३

देवसेना एक ओर जहाँ विजया की प्रिय सती है वहीं दूसरी तरफ जीन्सिल वस्तु में बाधक है। दोनों को लोकर विजया के अन्दर अन्तर्द्वन्द्व मन्ता है, जो विजया द्वारा किये जाने वाले कर्म— देवसेना को मरवाने में आरोप उत्पन्न करता है। अतः विजया का यह स्वगत कथन व्यक्ति के मनोभावों को प्रकट करने में समर्थ हुआ है।

‘स्कन्दगुप्त’ में जो बात पात्रों के बीच प्रकट रूप में नहीं होती वह स्वगत कथन द्वारा व्यक्त होती है। अपने बच्चे की मृत्यु का समाचार पाकर शर्वनाग का कथन उन शब्दों में क्रियाशील हो उठा है—

‘हीन लिया, गोद से हीन लिया, सोने के लोभ से मेरे लालों को शूल के मांस की तरह सँकने ली। जिन पर विश्व-भर का मांडार छुटाने को मैं प्रस्तुत था, उन्हीं गुदड़ी के लालों को राजसत्तों ने ?— दूणों ने— छुटेरों ने— छूट लिया। किसने बाहों को सुना ?— भगवान ने ? नहीं उस निष्ठुर ने नहीं सुना। देखते हुए भी न देखा। जाते थे कमी एक फुकार पर, दौड़ते थे कमी बाधी बाह पर, क्वतार लैते थे कमी बायों की दुर्दशा से दुखी होकर; अब नहीं। १४

यहाँ शर्वनाग को मानसिक अन्तर्द्वन्द्व और स्कन्द के अन्तर्द्वन्द्व में साम्य है, क्योंकि दोनों के मूल में देश की सुरक्षा का जटिल प्रश्न है। स्कन्द के समस्त देश की सांस्कृतिक सुरक्षा का प्रश्न प्रारम्भ से है। राज्य सत्ता के प्रति उदासीनता मले ही कुछ चाण के लिए उसे पथ से विचलित करे, किन्तु इतने पर भी उसने युग के संघर्ष में सक्रिय योगदान दिया। शर्वनाग के अन्दर देश-प्रेम, पुत्र-प्रेम के कारण उपजा है, और पुत्र-शोक से पीड़ित होकर वह ईश्वर के अस्तित्व को नकारने में संकोच नहीं करता। अतः यह मनोवैज्ञानिक सत्य है, जिसे रचनाकार ने सजा भाषा में विक्रित किया है। ‘गुदड़ी का लाल’ शब्द - युग्म अत्यन्त निर्धनता की अवस्था को योतित करता है, जिससे पितृ-प्रेम की भावना साकार हो उठी है। शर्वनाग के इस स्वगत कथन द्वारा स्कन्द को अन्तर्वेद के पराजित होने का परिज्ञान होता है। शायद वार्तालाप में यह उतना स्वामाविक न बन पड़ता, किन्ता स्वगत कथन के रूप में।

‘स्कन्दगुप्त’ में भीर्ता द्वारा बान्तरिक और बाह्य संघर्ष को बड़े ही सज्जात्मक रूप से अंकित किया गया है। पराजिता की बेड़ी में जकड़ी जनता लम्बे अन्तराल तक

व्यवस्थित भारतीय संस्कृति को देखकर ब्रह्म छो जाती है। इस कथनीय अवस्था में अपने आप पर प्रकाश होती है। देवसेना के अन्तःकरण में संघर्षों का उठता क्वंडर उसकी सखी के इस गीत में स्वरित हुआ है—

माम्नी । साहस है से लोगे ।

ज्वर तरी मरी पथिकों से—

फुड़ में क्या खोलोगे ?

अलस नील - धन की छाया में—

जल जालों की हल - माया में—

अपना कल खोलोगे ?

अजाने तट की मरमाती—

लहरें, क्षिप्रि चूमती जातीं ?

वे फटके फेलोगे ? माम्नी— १५

प्राकृतिक उपायों पर मानवीय भावों का आरोप जिसमें अज्ञानत संघर्ष में देश की विराट समस्याओं का सन्निवेश है। अन्तःकरण को माम्नी - रूप में सम्बोधित किया गया है जो कर्णव्य - विमुख जनता को साथ - साथ सम्बोधित करता चलता है। 'ज्वर तरी' तत्कालीन सखिंजन संस्कृति को तो ध्वनित करता ही है, साथ - साथ उसकी सम्पूर्ण अव्यवस्था को आँसों के समान प्रतिबिम्बित करता है। 'तरी' शब्द यहाँ अर्थ की जो विशदता प्रस्तुत करता है, वह अन्य शब्द प्रयोग द्वारा नहीं हो सकता था। 'अलस नील - धन की छाया में' बड़ा ही सूक्ष्म बिम्ब है, जिसमें ध्वनि-सौन्दर्य का सहयोग कम नहीं है। अलसाये हुए नीले बादलों की छाया कितनी शान्त और कितनी पवित्र होगी इसका अन्दाज़ शब्दों के सुसंगत प्रयोग से ला जाता है। हल - माया रूपक कवीर के 'माया महा ठगिनि हम जानी' पंक्तियों की याद दिलाता है। 'अजाने ----- फेलोगे' में देवसेना की स्कन्द के प्रति वासक्ति है। अव्यवस्था के साम्राज्य में देवसेना के मन में अजाने प्रेम का जो बीज अंकुरित हो रहा है इस आन्तरिक संघर्ष को संश्लिष्ट भाषा पत्र के गर्त में क्रमशः गिरती हुई संस्कृति के साथ रूपायित करती है। प्रसाद सेते पहले रचनाकार हैं जिन्होंने खड़ी बोली

का लक्ष्य प्रयोग इन गीतों में किया ।

देश के लिए अपने वैयक्तिक सुखों को बलि देने के वाक्यपूर्व स्कन्द के आकर्षक व्यक्तित्व से प्रभावित होकर देवसेना कर्तव्य पथ पर आग्रहाने लगी है, ऐसे में कर्म और कर्तव्य के प्रति उसके अन्दर द्वन्द्व मचने लगता है और उसकी अभिव्यक्ति उसके गीतों में होती है । देवसेना के हृदय में उठते अन्दर द्वन्द्व को गीत सं० १० में बड़े मार्मिक ढंग से व्यंजित किया गया है—

हृदय । तू सोचता किफाँ छिपा है कौन-सा तुझमें
मथरता है बता क्या दूँ छिपा तुझमें न कुछ मुझमें । १६

यद्यपि इस गीत में पहले की भाँति शिल्पात् दोहरा रचाव नहीं है, फिर भी देवसेना का अन्दर द्वन्द्व अपने पूरे विस्तार में वंचित हुआ है । अतः सरल शब्दों के प्रयोग में भाषा की सर्वात्मक क्षमता कम नहीं होती इस विश्वास को यह गीत सुदृढ़ करता है ।

सकल नये नाटक (तीन अपाहिण, जाधे अधूरे, शनूष) में तो संवादों के बीच का मौन मुखर हो उठता है । प्रसाद में यह मौन नहीं है, पर संवादों का क्साव और क्षिप्रता है । इस झोंटे से संवाद की यह बेजोड़ क्सावट दर्शनीय है—

देवसेना । समष्टि में भी व्यष्टि रहती है । व्यक्तियों से ही जाति बनती है । विश्वप्रेम, सर्वमृत - हित - कामना परम धर्म है ; परन्तु इसका अर्थ यह नहीं हो सकता कि अपने पर प्रेम न हो । इस अपने ने क्या अन्याय किया है जो इसका बहिष्कार हो । १७

संवादों के क्साव में प्रसाद के पात्रों का मानस सामान्य से विशिष्ट, स्थूल से सूक्ष्म और सरल से कठिन की सीमा का संस्पर्श करता जाता है । इस प्रक्रिया में वह संस्कृत की परम्परिक सूक्ति - शैली से अनुप्राणित दिताईं पड़ता है । ' व्यष्टि में भी समष्टि रहती है ' जयमाला की यह धारणा सूक्ति रूप में है, जो क्रमशः व्याख्यायित होती है । अपने व्यक्तित्व सुख से वंचित न होने के लिए जयमाला बन्धुवर्मा के अन्दर आत्म-मौह पैदा करना चाहती है, जिसमें शब्द - प्रयोग का सुनियोजित ढंग जयमाला का

देवतेना को समर्पित करके बन्धुवर्मा के प्रति अपने मन्तव्य को ज़ाहिर करता, भारतीय म्वांषा को उजागर करता है। 'व्यष्टि' और 'समष्टि' शब्द संवाद में सौन्दर्य और अर्थ - विस्तार दोनों का समावेश करता है। 'विश्वप्रेम, सर्वभूत-हित-कामना' धर्म की विराटता को व्यनित करता है। क्तः भाषिक - उर्जा का यह रूप प्रसाद की भाषा को 'अनावश्यक स्कीति' कहे वाले नलिनिलोचन शर्मा को बाधवस्त करता है। जयमाला अपने मन्तव्य को 'व्यष्टि में भी समष्टि रहती है' इतने में व्यक्त नहीं कर सकती थी, यदि कर भी लेती तो पाठक की समझ अंधूरी रह जाती। धर्म, संस्कृति के विषय पर जो मात्र सूक्ष्म चिंतन करते हैं उनमें इस शैली का होना स्वाभाविक नहीं प्रतीत होता। ऐतिहासिक नाटक में भाषिक क्रियाशीलता लाने के लिए यह अपेक्षित है।

प्रसाद मुख्यतः ऐतिहासिक नाटककार हैं। ऐतिहासिक नाटकों में रचनाकार इतिहास में प्रयात व्यक्तित्व को मानवीय चरित्र देकर सम्मालीन अनुभव से जोड़ता है, क्योंकि इतिहास में मानवीय चरित्र लुप्त रहता है। भारतेन्दु इतिहास के बालोच्च नहीं थे। भारतेन्दु की दृष्टि इतिहास से शिक्षा ग्रहण करना रही है, जबकि प्रसाद इतिहास की नींव पर रचना का सर्जन करते हैं। अन्य नाटकों की अपेक्षा ऐतिहासिक नाटकों में भाषा - प्रयोग की अत्यन्त जटिल समस्या होती है। ऐसे नाटकों में उदात्त शैली से समागत अन्तराल, तत्सम और शिष्टाचार के शब्दों से काष्ठ विशेष का बोध होता है। क्तः भाषा का क्लिष्ट और उदात्त होना स्वाभाविक है।

'स्कन्दगुप्त' नाटक में सम्मालीन भाषा से इतर उदात्त भाषा का प्रयोग बड़ी ही सतर्कता से किया गया है, जिससे उसकी ऐतिहासिकता का परिज्ञान बड़ी सहजता से हो जाता है। विस्तृत गुप्त साम्राज्य के अधिकारी कुमारगुप्त थे। उनके विलापी जीवन का कुम्भास देश की संस्कृति, धर्म पर पड़ रहा था। देशप्रेमी और कर्मठ पुत्र स्कन्दगुप्त का चिन्तनभाषा की सर्जात्मकता के साथ प्रस्फुटित हुआ है—

अधिकार सुख कितना मादक और सारहीन है। अपने-नियामक और कर्ता सम्भलने की बलवती स्पृहा उससे केार कराती है। उत्कर्ष में परिवारक और वर्णा में ढाल से भी अधिकार - लोलुप मनुष्य क्या बन्दे हैं ? (ठहरकर) उन्हें जो कुल हो,

हम तो साम्राज्य के एक सैनिक हैं ।

यह प्रारम्भिक संवाद जहाँ समसामयिक परतन्त्र जनता की अधिकारों के प्रति उदासीनता की फाँकी प्रस्तुत करता है, वहीं स्कन्द की शक्तिशालिता का भी स्मरण कराता है । स्कन्द की पीरता में कोई सन्देह नहीं, लेकिन उसके साथ - साथ उसके चरित्र की सर्वप्रमुख विशेषता 'अनिरुद्ध - वृष्टि' है । ' अधिकार सुख कितना मादक और सारहीन है ' वाक्य में शब्दाकर्षण का व्यं- समृद्धि से वैमनस्य नहीं है । वह विशिष्ट गुणों से युक्त है, लेकिन साधारण व्यक्ति की तरह रहना चाहता है— अधिकारों से स्वतन्त्र । अतः किंकरव्यपिमुद् स्थिति में भाषा - गाम्भीर्य अभिप्रेत है ।

पर्यादेष्ट, स्कन्द का विश्वसनीय सहयोगी है, जो निराश स्कन्द में उत्साह भरता है । समसामयिक सन्दर्भ से जुड़कर भी वह स्कन्द को माध्यम बनाकर अपनी बीबस्वी भाषा से अकर्मण्य जनता को कर्तव्योन्मुख होने की प्रेरणा देता है—

' किसलिए ? त्रस्तप्रजा की रक्षा के लिए, उत्तित्व के सम्मान के लिए, बातंक से प्रकृति को आश्वासन देने के लिए, बाफकी अपने अधिकारों का उपयोग करना होगा । युवराज । इसीलिए मैंने कहा था कि बाप अपने अधिकारों के प्रति उदासीन हैं, जिसकी मुझे बड़ी चिन्ता है । गुप्त - साम्राज्य के भावी शासक को अपने उत्तरदायित्व का ध्यान नहीं । ' १६

इतिहास और समसामयिक सन्दर्भ की सम्पृक्ति में भाषा की सहजता स्पृहणीय है, जो पात्रांगपूर्ण होने के साथ - साथ राष्ट्रीयता के उत्स को प्रवाहित करती है । ' स्कन्दगुप्त' नाटक की मूल समस्या राष्ट्रीयता की है । इतिहास साधक है और राष्ट्रीयता साध्य । जिसमें सांस्कृतिक पक्ष को स्कन्द, देवसेना, पर्ण, कमला, बन्धुवर्मा बादि पात्रों की समर्थ भाषा यत्र - तत्र उद्घाटित करती है । त्रस्त प्रजा की करुण पुकार सुनाकर, उनको कर्तव्यबोध कराने की सुन्दर प्रक्रिया राष्ट्रीयता और मानवीयता की संश्लेषणात्मक स्थिति को उजागर करती है ।

इतिहास प्रमाणित कुमारगुप्त की पदवियों— ' महेंद्रादित्य', ' श्री ब्रह्ममैत्र-महेंद्र', ' श्री महेंद्र', के सर्जनात्मक प्रयोग से त्रस्त जनता को आश्वासित करने

की दृष्टि कितनी सजा है, उसके लिए प्रस्तुत उदाहरण इष्टव्य है—

‘ जेनापते । प्रकृतित्य लोभ्ये ? परम् मट्टारक महाप्रापिराय कल्पमेव पराङ्म
श्री कुमारगुप्त महेंद्रादित्य के सुशासित राज्य की सुशासित प्रजा को उतरे का कारण
नहीं है । ’ २०

‘ परम् मट्टारक’, ‘ कल्पमेव - पापत्रय’, ‘ महेंद्रादित्य’, वादि शब्दों में अर्थ
की जोखनी इटा व्याप्त है । पूर्वजों के गुणों के संस्मरण द्वारा अस्मिन् एवं उदासीन
व्यक्ति को कर्तव्यान्वित करने की बलवती इच्छा को प्रसाद ने साकार किया है । ‘सुशासित’,
‘ सुशासित’ शब्द कुमारगुप्त की राजकीयिक क्षमता को प्रकाशित करता है । पुराण-
तिहास काल में ‘ स्कन्दगुप्त’ नाटक में इतिहास का सांयुपायिक प्रयोग करने का उद्देश्य
उस चरित्र से तादात्म्य स्थापित कराना रहा है, क्योंकि पुराण के प्रति वादर और
इतिहास के साथ वात्मीयता सम्भव है । स्कन्दगुप्त, पर्णपद, कुमारगुप्त, वन्सुवर्मा
वादि पात्रों से प्रेरणा ग्रहण की जा सकती है, जबकि कृष्ण के प्रति वादर और शदा
ही सम्भव है । अतः इतिहास का सजा प्रयोग प्रसाद की गल - प्रतिमा को पौरित्त
करता है, जिसमें उदात्त भाषा की महत्वपूर्ण भूमिका रही है । राष्ट्रीयता और प्रेम
जैसे उदात्त भावों के प्रकाशन में ‘ स्कन्दगुप्त’ में अति नाटकीयता का दिग्दर्शन हुआ है ।

ऐतिहासिक नाटककार की खोज की सही पहचान, उसकी इतिहास प्रयोग की
सजा दृष्टि की फड़ के लिए काव्यमय, तत्सम शब्दावली का अनुशीलन ही फार्मिप्त नहीं
है । तत्सम काव्यमय शब्दावली से काल विशेष का बोध अपूर्ण रह जाता है, जब तक
शिष्टाचार के शब्दों में रचनाकार ने अपनी खोजशीलता का परिचय न दिया हो ।
कर्तव्यनिष्ठ और पराङ्गी व्यक्ति के सम्बोधन का विशेष अंश ऐतिहासिक नाटक में
इतिहास की दृष्टि करता है । परम् मट्टारक, कुमारगुप्त, महाबलाधिकृत का
सम्बोधन छाट, मन्त्री, जेनापति के लिए किया गया है । विषय पति के सख्योभिर्यो
को महाप्रतिहार, महादण्डनायक वादि विशेष पदधिर्यो से सम्बोधित किया गया है जो
इतिहास प्रमाणित है । प्रस्तुत उदाहरण इस काल का सटीक उदाहरण है—

‘ वाक्येन : राजस यदि कोई था तो किमी जण, और बन्दरों में ही एक लुीव
ही गया था । इतिहासमय वाच भी उनकी कर्ती का फल मीग रहा है । परन्तु

हाँ, एक जाश्वर्षी की बात है कि महामानव परमेश्वर परम भट्टारक को भी बुद्ध करना पड़ा। रामानन्द ने तो, चुना था, जब वे मुद्राथ भी न थे तभी बुद्ध किया था। उद्घाट होने पर भी बुद्ध। २१

उद्घाट के लिए 'महामानव परमेश्वर परम भट्टारक' का उन्हा जन्मात्मक भाषा विशेष का बोध कराया है, जिसमें रत्नाकार का रत्नात्मक व्यंग्य उल्लेख भाषा में मुखर हुआ है।

वैश्व शब्द 'कानी' में प्रक्षिप्त वर्ण की पिछवा रत्नाकार की रत्नात्मक भाषा, प्रयोग दृष्टि को प्रमाणित करती है। 'उद्घाट होने पर भी बुद्ध' में एक लाव है जो जाश्वर्षी प्रकट करने में उत्तम है।

महाबोध, महागमण, भिक्षु शिरोमणी वादि शब्दों का प्रयोग गुप्तकाठ में बौद्ध प्रभाव का सूचक है। यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि 'रत्नमुष्ण' में प्रयुक्त एक-एक शब्द नाटककार की नवीनैयशास्त्रीय प्रविष्टि को प्रकट करता है। बुद्ध और पिता के लिए तात, पुत्र के लिए वत्स, श्रेष्ठ पुरुष के लिए बार्थ श्रेष्ठ, वीर नारी के लिए 'बाया' के सम्बोधन में भरतमुनि की नाट्यभाषा दृष्टि का समर्पण है। 'रत्नमुष्ण' की भाषा में भारतीय संस्कृति और परम्परा का ज्वाहिर बरकर हुआ है। रत्न अपनी विभावा के कुर्म से धूर्त्त होकर भी मात्र 'जोतेली माता' कहता है और वत्स में उसे धामा कर देता है।

सांस्कृतिक परिवेश और सूक्ष्म संवेदनों को अपनी भीतर आत्मसात् करने में बहुत बड़ी सीमा तक कृतकाम होने के कारण 'रत्नमुष्ण' में काव्यात्मक भाषा का प्रयोग ऐलिके रूप में परिछिन्नित होता है। इस प्रकार की रत्नात्मक भाषा के प्रयोगकर्ता अशक प्रसाद को मौलिक रत्नाकार की विवशता के वशीभूत होकर नहीं कहना पड़ता। काव्यात्मक भाषा का सामान्यतः नाटक में तीन प्रकार से होता है—कविता और गद्य का बला-बला प्रयोग, जैसा कि शैक्षपीयर ने किया, पुरा नाटक कविता के रूप में, जैसा इलियट ने किया, और काव्यात्मक गद्य का प्रयोग। प्रसाद की स्थिति इन तीनों से इतर है। उन्होंने क्याद्यात्मक शैली का सजा प्रयोग किया। 'कामाक्षी', 'बाँचू' वादि की तरह नाटक में काव्य की छव मुखर नहीं है, क्योंकि नाटक संवादों

का एक क्रम है। काव्य - रूप की अधिक उद्भावना संवादों में स्वाभाविकता को प्रथम देती है। राष्ट्रीयता के आवेश में, प्रेम के उन्माद में, उत्तिहास रस की परिकल्पना में, आदर्शात्मक भावबोध की स्थापना में, स्वगत कथनों के प्रयोग में काव्यात्मक भाषा का दिग्दर्शन होता है। जयमाला के स्वर में काव्यात्मक सौन्दर्य और सशक्त अभिव्यक्ति की सम्पृक्ति द्रष्टव्य है—

‘ एक प्रलय की ज्वाला अपनी तलवार से फैला दो। मेरे के ब्रुगीनाद के समान प्रबल हुंकार से शत्रु - हृदय कँपा दो। कीर बढ़ो, गिरौ तो मध्याह्न के मीषण सूर्य के समान।— बागे, पाँछे खँत्र जालोक वीर उज्ज्वलता रहे।’ २२

‘ मेरे ——— कँपा दो ’ में नाद - सौन्दर्य अपनी पूरी संश्लिष्टता के साथ मानस - फटल पर बमिष्ट बाप जोड़ता है। ‘ प्रलय की ज्वाला’— युद्ध की मयानकता का आभास देने में सक्षम है, जो उनके व्यक्तित्व, और सांस्कृतिक सुरक्षा के लिए समस्याओं से कूकने वाली कृष्टता को प्रतिफलित करती है। ‘ मध्याह्न का मीषण सूर्य ’ के प्रयोग में प्रकाश - पुंख की चरम सीमा है, जिसमें चेतना के स्तर पर वीरगति का भाव निहित है। ‘ बागे, पाँछे खँत्र जालोक वीर उज्ज्वलता में चित्र का साम्य भाव देखने योग्य है।

मालिनी के प्रणय से वंचित मातृपुत्र के कारुणिक संस्मरण में प्रेम की पवित्रता का चित्रण अत्यन्त भाँकित बन पड़ा है। मालिनी से ताझात्कार होने पर वह वस्तुस्थिति से अलग होता है, और उसके मावुक मन को ठेस लाती है। ऐसे में पार्श्वों की भाषा का काव्यात्मक हो जाना स्वाभाविक है और उसको उसी स्वाभाविकता से वंचित करना रचनाकार की भाषिक विशेषता रही है—

‘ मैं आज तक तुम्हें पूकता था। तुम्हारी पवित्र स्मृति को कंगाल की निधि की भाँति हिमाये रहा। मूर्त में ——— जाह मालिनी। मेरे शून्य भाग्याकाश के मन्दिर का द्वार खोलकर तुम्हीं ने उनींदी उषा के स्रुश फाँका था, और मेरे भित्तारी संवार पर स्वर्ण बिखेर दिया था। तुम्हीं मालिनी। तुम्ही सोने के लिए मन्दन का अम्लान कुसुम बेव डाला।’ २३

भावैज्ञानिक अंश से प्रसाद ने मातृपुत्र की मनःस्थिति का सजीव चित्रन किया है,

अन्तर्गत सुन्दर स्तर पर उच्च और निःस्वार्थ प्रेम की ध्वजा हुई है। प्रेम की यह पवित्रता कोरे देखादियों की स्थिति पर तरस खाने के लिए विवश करती है। 'काण्ड की निधि' मुहाबिरा में मालिनी के प्रति मातृगुप्त के उच्च स्नेह की प्राण्डिता चित्रित हुई है। 'बाहे' शब्द में मातृगुप्त की पीड़ा कराह उठी है। मातृगुप्त कवि है और उससे पहले एक जादमी। उसके अन्तर में सुप्त प्रेम भाव को मालिनी ने जाकर हरा कर दिया और बाद में उसी मालिनी का प्रेम व्यावसायिक बन गया। मातृगुप्त के प्रेम और मालिनी के इस प्रेम में कितना अन्तर है? एक पवित्र और निःस्वार्थ है, तो दूसरा व्यावसायिक और लोभी। मातृगुप्त के हृदय की पवित्रता 'मातृगुप्त' के मन्दिर में अभिव्यंजित हुई है।

इतिहास रस की परिकल्पना में भी काव्यात्मक भाषा का दिग्दर्शन होता है। जहाँ एक दूरी और निकटता या अतीत और वर्तमान दोनों की सम्भाषना एक साथ होती है, वहाँ काव्यात्मकता जा जाती है। इसे इतिहास रस की जंजा दी गई। इस सन्दर्भ में पण्डित का यह संवाद उल्लेखनीय है—

' अब गुप्त - साम्राज्य की नासीर - सेना में - उसी गरुणध्वज की छाया में पवित्र धात्र - धर्म का पालन करते हुए उसी मान के लिए मर मिट्टे वही कामना है।' २४

'स्कन्दगुप्त' नाटक में संस्कृति के उदात्त मूल्यों की सुरक्षा की समस्या है, और उसी के अरुण शब्दों की अर्थ-गरिमा की खोजबीन करके, धर्म, संस्कृति की निश्चितता द्वारा राष्ट्रीय भावना को व्यक्त करने की रचनात्मक धेनी है। 'उसी गरुणध्वज की छाया में' कलकर पण्डित अतीत की ओर ध्यान आकृष्ट करता है, और 'मर मिट्टे' में वर्तमान का संकेत है। अतः वहाँ पर इतिहास रस की उद्भावना निश्चित रूप से हुई है। अने कर्तव्य द्वारा पण्डित ने तत्कालीन अकर्मण्य जनता को कर्तव्य का ध्यान दिलवाया है, जो रचनाकार का प्रमुख उद्देश्य है।

यों तो 'स्कन्दगुप्त' नाटक में स्कन्द, पण्डित, चक्रपालित, बन्धुवर्मा, भीष्मवर्मा, देवसेना, देवकी, जयमाला आदि लोक देशप्रेमी पात्रों का प्रणयन हुआ है, किन्तु विदेशी पात्रों द्वारा भारत की प्रशंसा में राष्ट्रीयता का वाग्रह अधिक मुखर हुआ है। धातुसेन

ऐसा ही पात्र है, भारतीय संस्कृति के प्रति जिसकी दृष्टि श्लाघ्य है। ऐसे भावबोध की स्थापना में काव्यमयी भाषा स्पृहणीय है—

‘तुम बैसी नहीं कि विश्व का सपने ऊँचा श्रृंग उसके चिरलाने, और सपने गम्भीर तथा विशाल समुद्र इसके धरणाँ के नीचे है ? एक से एक सुन्दर दृश्य प्रकृति ने अपने इस धर में चित्रित कर रखा है। भारत के कल्याण के लिए मेरा सर्वस्य बर्षा है।’ २५

ऊँचे हिमालय पर्वत और विशाल समुद्र के संयोजन से धर की परिकल्पना रचनाकार की कल्पना और भाषा दोनों की उदात्ता को चरितार्थ करती है। इतने बड़े प्राकृतिक धर में, जिसमें प्रकृति की रमणीय छटा की सजावट हो, सौन्दर्य अपने चरम सीमा पर होगा। ‘एक से एक सुन्दर दृश्य’ में प्रकृति की छोटी - बड़ी सभी सौन्दर्यवला विभमान है, जो पड़ने के साथ - साथ परत - दर - परत खुलती जाती है। मुहाविरा, लफ़्क आदि बिना किसी सहयोग के यह बिम्ब कितना सजीव है यह देखने योग्य है, जिसमें दार्शनिक भाव का समावेश है।

स्वात कथन के प्रयोग में जनता की पराधीनता की लम्बी अधि से ऊबकर, रचनाकार की मानसिक क्षीम काव्यात्मक भाषा में व्यक्त हुई है—

‘देश के हरे कानन बिता का रहे हैं। धक्कती हुई नाश की प्रचण्ड ज्वाला दिग्दाह कर रही है। अपने ज्वालामुखियों को बर्फ के मोटी चादर से छिपाये हिमालय मौन है, फिलकर क्यों नहीं समुद्र से जा मिलता ?’ २६

मुत्र शोक से दुःखित होकर शर्नाग की क्षीम ईश्वरीय - शक्ति में सन्देश प्रकट करने जाती है, और धीरे - धीरे प्राकृतिक उपादानों को भी तीव्र स्वर से नकारने की प्रबल इच्छा सज्जात्मक भाषा में द्विधाशील बन पड़ी है। ‘धक्कती हुई नाश की प्रचण्ड ज्वाला’ में समतामयिक जनता का दुःख अपनी विकृत अवस्था में जाँसी के समान हो जाता है। अन्तिम दो पंक्तियों में व्यंजना है— हिमालय के साथ-साथ कर्मण्य जनता को भी कर्तव्यान्मुख करने का सफल प्रयास। यों तो इस मनःस्थिति के चित्रांकन में रचनाकार का भाषा - व्यक्तित्व मोटे तौर पर मध्यकालीन कवियों से अनुप्राणित दृष्टिगोचर होता है। (मधुवन मुत्र कस रहत हो) किन्तु समतामयिक जटिल अनुभव का बिम्ब के रूप में निरूपण प्रसाद की शक्ति उपलब्धि है। हिमालय— जिसकी

ज्वालामुखियों बर्फ की परतों से आच्छादित हैं, और वह परतें मोटे चादर का आभास कराती हैं, वह अपनी धर्म, संस्कृति के प्रति निष्क्रिय है। घबकती हुई नाश की प्रचण्ड ज्वाला का बसर उसकी निष्क्रियता पर होना चाहिए यदि नहीं होता तो उसको उसी ऊँचाई से नहीं लड़ा रहना चाहिए क्योंकि शर्म से मुक्त जाना चाहिए। सूक्ष्म स्तर पर कर्तव्य के प्रति चुस्त जना की भी यही करना चाहिए। यह पूरा भाषाचित्र कई तत्वों से निर्मित हुआ है, और उसका आपसी सम्बन्ध सम्पूर्ण सौन्दर्य बोध को अधिकाधिक गहरे और सूक्ष्म स्तर पर विकसित करता है, जहाँ उसकी ताज़गी, मौन और सौन्दर्य सब एक संश्लेषणात्मक स्थिति को विकसित करते हैं।

साधारण भाषा के उत्कर्षण हैं— बिम्ब और छ। भाषा के क्षण में जब पात्र अपनी भाषाशक्ति का आशय कर रहा होता है, तो उसकी भाषा में लोच होता है। जैसे छ - सौन्दर्य का नाटक की साधारण भाषा में निर्मित महत्त्व नहीं है, जब तक कि वह राजनीतिक भाषा या विषय से जुड़ नहीं जाता। 'स्कन्दगुप्त' की भाषा में जहाँ भी बिम्ब का राजनीतिक प्रयोग हुआ है, वहाँ प्रसाद की रचनात्मक स्वायत्तता और स्थायीता सूक्ष्मता की अधिकतम सीमा का संस्पर्श कर सकी है, और उनकी कल्पना, उसे अभिव्यक्ति करने वाली बिम्बों की लड़ियाँ, रचना विधान एक संश्लेषण रूप में प्रस्फुटित हुए हैं। इसकी सही पहचान के उपक्रम से ही व्यावहारिक भाषा की प्रक्रिया को सार्थक बनाया जा सकता है। बिम्ब में राजनीतिक व्यंग्य विद्यमान रहती है। बिम्ब - गठन में भाषा की उन्मुखता समतामयिक कल्पना को काव्य के स्तर पर निरूपित नहीं करती, तो यह निश्चित है कि 'स्कन्दगुप्त' में दर्शन और इतिहास की साधारण - प्रक्रिया अधिक होती।

बिम्ब प्रयोग के विविध रूप हैं— जैसे- राजनीति सम्बन्धी बिम्ब, प्रेमोन्माद सम्बन्धी बिम्ब, दर्शन सम्बन्धी बिम्ब, आदर्शभाव सम्बन्धी बिम्ब, स्मृति सम्बन्धी बिम्ब, स्वगत कथन सम्बन्धी बिम्ब, लीला सम्बन्धी बिम्ब। अन्य बिम्बों की चर्चा तो किसी न किसी रूप में हो चुकी है। यहाँ लीला, राजनीति सम्बन्धी बिम्बों की चर्चा अभिप्रेत है।

सम्पूर्ण नाटक रचना - विधान में देवसेना का केन्द्रीय स्थान है, और उसकी भाषा का निर्धारण भी उसकी विशेषताओं के आधार पर हुआ है। इसकी पहली

विशेषता 'संगीतमय' है— पारंपरिक संगीत का वाह्य में विद्य हो जाना ही लय है। लय का अर्थ में निर्मायक महत्त्व नहीं है, बल्कि उससे सौन्दर्यात्मक वृद्धि मले हो जाती हो। देवसेना के लिए सम्पूर्ण सृष्टि संगीतमय है, स्वयं उसका जीवन भी संगीतमय है। किन्हीं विशेष परिस्थितियों में संगीत का स्वरूप जब उभरा है, तब पाठक सुर और लय में तन्मय हो जाता है। भाषा तन्मयता की विरोधी है, तन्मयता सुर और लय की सृष्टि है। भाषा में नये - नये विचारों का जन्म होता है, जिन्हें अनुभूति में बदलकर कविता या कि साहित्य की सृष्टि होती है।²⁹ देवसेना उस बिन्दु पर है जहाँ सम्पूर्ण नाटक के संघर्ष का समाहार होता है। उसमें आत्मसम्मान की प्रवृत्ति है, जिसके कारण उसने स्कन्द को बर्खास्त किया। यह आत्मसम्मान आत्मत्याग से उद्भूत हुआ है। अंततः वह संघर्षों और धर्मों का अतिक्रमण कर जाती है। प्रस्तुत गीत में इन भावों की जटिलता अंकित है—

बाह । वेदना मिलीं पिटाईं !

मेरे प्रेम - वश जीवन संचित,

मधुकरियों की भीस लुटाईं ।

इच्छल थे सन्ध्या के अमरण,

आँसु से गिरते थे प्रतिज्ञाण ।

मेरी यात्रा पर लैती थी—

नी खता अन्त आँड़ाईं ।

अमित स्वप्न की मधुमाया में,

गहन - विपिन की तरु - हाया में,

पथिक उनींदी श्रुति में किस्ने—

वह विहाग की तान उठाईं ।

छी सतृष्ण दीठ थी सबकी,

रही बचाये फिरती कब की ।

मेरी बाशा बाह ! बावली,

तूने लो दी सकल कमाईं ।³⁰

इस गीत के रचना - संघटन में सर्वप्रथम नाद - सौन्दर्य का पर स्थाई प्रभाव होड़ता है। पर 'नीरवता कान्त आँड़ाई' तथा 'विहाग की तान' - इन दो बिम्बों से व्यं - समृद्धि की सम्भावना सौन्दर्यात्मक स्तर पर अधिक हो जाती है। पर सम्पूर्ण गीतों में श्रमकण, नीरवता, कान्त, आँड़ाई, गहन - विभिन्न, विहाग, तान जैसे शब्दों का आकर्षण और अप्रस्तुत विधान पर आधारित दोनों बिम्बों का नवीन प्रयोग व्यं की दृष्टि से इतना सशक्त है कि इन्हें काव्य - बिम्ब बड़े विश्वास के साथ कहा जा सकता है।

ज्ञानशील व्यक्ति भ्रम के वशीभूत होकर, तो अपने जीवन को संकित करता है, और ईश्वर प्रदत्त वस्तु को छुटाता है, जैसा देवसेना के जीवन में घटित हुआ। वाली पंक्तियों को बिम्बों के कुशल प्रयोग द्वारा आधुनिकता प्रदान की गई है। सुबह से यात्रा पर निकली सूर्य की किरणों का सन्ध्या के समय थक कर कुम्हला जाना, और उसी निकले स्वेद-कणों का देवसेना के आँसू के रूप में कर्निश गिरना, तथा सुबह से ज्ञाप तक की इतनी सूक्ष्म यात्रा तय करने में - 'नीरवता की कान्त आँड़ाई' लेना, कितनी शान्त, गम्भीर और आलस्ययुक्त सौन्दर्य - समृद्ध होगी इसका अनुभव यह बिम्ब मली - माँति सम्प्रेषित करता है। इसके नीचे वाली चार - पंक्तियों (भ्रमित ----- उठाई) में स्कन्द का देवसेना के प्रति आकर्षणभाव निहित है। ऐसे समय में जब पथिक क्लान्त होकर घने जंगल में और पेड़ की छाया में सो रहा था, और स्वप्नों की मधुर भाषा में लिप्त था, तब 'विहाग की तान' का उठ जाना देवसेना के प्रति स्कन्द के आकर्षण को समृता के साथ प्रस्तुत करता है। 'विहाग की तान' बिम्ब है, जिसके कारण जटिल अनुभव क्रमशः विकसित होता चलता है। 'आशा बाह | बावली' में भी छोटा सा बिम्ब है, जो आशा के रूप को उसके भावों सहित सम्प्रेषित करता है। यदि आशा को प्रतीक (आशा - बावली) द्वारा व्यंजित किया जाता तो वह आशा के अनुभव को इतने सूक्ष्म ढंग से न व्यंजित कर पाता। बाह | पीड़ा के भाव को उजागर करता है। 'मधुकरियों, सतृष्ण, सकल वादि शब्दों का स्थान व्यं की दृष्टि से महत्वपूर्ण है, जिसके द्वारा अनुभव की सम्पूर्णता गति की सम्पृक्तता के साथ बिम्ब - साक्षात्कार की प्रक्रिया का पर स्थाई प्रभाव होड़ती है।

राजनीतिक गतिविधियों को सूक्ष्मता से रूपायिक करने के लिए बिम्बों की रचना

बड़ी स्पृहणीय है। इन बिम्बों का प्रादुर्भाव प्रकृति के वाह्य जगत से हुआ है। ऐसे में बिम्ब अधिक सूक्ष्म नहीं बन पाए हैं, किन्तु उनके द्वारा सर्वात्मक अर्थों की तरह में पहुँचा जा सकता है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता। प्रकृति के विभिन्न रूपों पर मानवीय भावों को आरोपित करके भाषा की सार्थकता की सिद्धि की गई है। 'स्कन्दगुप्त' में पर्णदण्ड के खंडों द्वारा गुप्त साम्राज्य की स्थिति का चित्रण बाँधी जाने से पहले स्तम्भित आकाश तथा बिजली गिरने से पहले शून्य पर चढ़ी नील कादम्बिनी जैसे सजीव बिम्बों की सर्जा हुई है।

प्रसाद ने जहाँ भाषा के सूक्ष्म प्रयोग द्वारा देश की विभिन्न समस्याओं का सजीव चित्रण किया है, वहीं सभ्यता के विकास में उपेक्षित समझकर छोड़ दिये जाने वाले पात्रों आदि के प्रति गहरी संवेदनशीलता को प्रतीकों के माध्यम से जागृत किया है, जिसमें एक द्रष्टव्य है।

‘कृत के सरोवर में स्वर्ण - कमल खिल रहा था, भ्रमर वंशी बजा रहा था, सौरभ और पराग की चहल - पहल थी। सवेरे सूर्य की किरणों उसे चूमने को छोटती थीं, सन्ध्या में शीतल चाँदनी उसे अपनी चादर से ढँक देती थी। उस मधुर सौन्दर्य, उस अतीन्द्रिय जगत की साकार कल्पना की ओर मैं हाथ बढ़ाया था, वहीं - वहीं स्वप्न टूट गया।’ २६

कृत का सरोवर, स्वर्ण - कमल (सौने का कमल) भ्रमर का वंशी बजाना, सौरभ और पराग की चहल - पहल आदि रूपांशुओं का योगदान बिम्ब - निर्माण में महत्वपूर्ण है। मातृगुप्त के स्वगत कर्म में उसके प्रेम की उदात्ता के निरूपण के लिए सटीक बिम्ब है, जिसमें आकर्षक शब्दों की भूमिका कम महत्वपूर्ण नहीं है। भ्रमर के गुँव की वंशी के रूप में परिकल्पना, ऐसे कृत सरोवर में जहाँ स्वर्ण - कमल खिल रहा था, और सूर्य की किरणों का सुबह चूमना, सन्ध्या में शीतल चाँदनी का ढँकना सब मिलकर बिम्ब की सर्जा करते हैं, और अपनी सूक्ष्मता का बोध कराते हैं।

सात्विक भावों— मुख्य रूप से प्रेम के चित्रण के लिए प्रसाद ने बिम्ब के निरूपण में प्रकाश का सहारा लिया है। कथानक - परिवेश निर्माण के लिए धूमकेतु, भ्रम, बिजली, बाँधी आदि बिम्ब विशेष प्रिय रहे हैं।

सुभूति की आँच में फली मानव मन की विविक्तता, देश में व्याप्त मय, राजकीय वातावरण और प्रकृति की मोहर दृष्टा को अंकित करने के लिए प्रतीकों की सहायता ली गई है, जिसमें विश्व आचार्य पुष्पित हो जाते हैं। प्रतीक कब विश्व बन जायेगा इसका अनुमान सहज नहीं लाया जा सकता, बल्कि उसके द्वारा भाषा की अर्थवत्ता अपनी समृद्धता में प्रमाता के समझा सड़ा हो जाती है। प्रसाद से पहले सानाकार रहे हैं, जो प्रतीकों से विश्वों तक की सूक्ष्म यात्रा बड़ी ही कुशलता से तब कर सके हैं। प्रतीक और विश्व के दोहरे वायित्व को बहल करने के बावजूद 'स्कन्दगुप्त' नाटक की भाषा लौकिक नहीं होने पायी है।

विश्वों को जीवन्तता प्रदान करने के लिए अर्थों - जहाँ प्रसाद ने विश्व को सजीव उपकरण के रूप में प्रयुक्त किया है। अनीष्ट पस्तु को समझकर विजया उनकी क्षमि तक उसके पीछे धौड़ती रही, जिसके कारण राष्ट्रीयता की भावना से वंचित रही, ऐसी महाःस्थिति के चित्रण के लिए पौराणिक स्कन्द का सर्वनात्मक प्रयोग इस उदाहरण में विनिश्चित हुआ है—

‘ उधर मयानक विशाचों की लीला - भूमि, उधर गम्भीर समुद्र । दुर्बल रमणी-हृदय थोड़ी आँच में गरम, और लीतल हाथ फेरते ही ठंडा । ’ ३०

‘ मयानक पिशाचों की लीला - भूमि ’ में समसामयिक संकट का पूरा दृश्य सम्पूर्ण भावों सहित अंकित हुआ है। लीला - भूमि रूपक और पिशाच पौराणिक मिथक है। ‘ उधर गम्भीर समुद्र ’ में विजया की स्कन्द के प्रेम को प्राप्त न करने की व्यसम्यता ध्यानित होती है।

विश्वों की रंगीन हवि को अंकित करने के लिए प्रसाद की दृष्टि कुछ विशेष रंगों— काला, लाल, नील, लोहित में अधिक रमी है। कतिपय प्रसंगों में रंगों के अत्याग्रह के कारण पुनरुक्ति अङ्कुर का प्रादुर्भाव होता है, किन्तु उसका दर्शन दोष के रूप में न होकर, वास्तविक स्वभाव के रूप में होता है। यह स्वभावान्तर यहाँ उद्घुत है—

‘ महादेवी पर हाथ लाया तो मैं पिशाचिनी सी मलय की काली आँधी बनकर

कृत्रिमियों के जीवन की काली रास शरीर पर लपेट कर ताण्डव नृत्य करेगी । ३१

स्कन्दगुप्तों में मूर्तों को अमूर्त और अमूर्तों को मूर्त रूप प्रदान करने की अपनी विशेष उपलब्धि रही है, ऐसे सन्दर्भों में पारिभाषिकता का आग्रह सम्पूर्ण अर्थवत्ता के साथ मुक्त हुआ है—

पुरुष है कुतूहल और प्रश्न ; और स्त्री है विश्लेषण, उत्तर और सब बातों का सञ्चयान । पुरुष के प्रत्येक प्रश्न का उत्तर देने के लिए वह प्रस्तुत है । उसके कुतूहल— उसके अभावों को परिपूर्ण करने का उष्ण प्रयत्न और शीतल उपाय । ३२

रमणीय परिवेश को निर्धारित करने वाले प्रकृति के विभिन्न उपादानों में मानवीय क्रिया - व्यापारों का आरोप करने में प्रसाद विद्वहस्त रहे हैं । चूँकि वस्तु की अविज्ञा चेतन के रूप में चिन्तन की प्रमुखता है, इसलिए जड़ को चेतन रूप में देखने का आग्रह भाषा की सर्वात्मक आवश्यकता का प्रतिफल है । अनुभूति के तीव्र आवेग में रचनाकार जड़-चेतन, मूर्त - अमूर्त का भेद मूल जाता है, लेकिन उसकी भाषिक क्षमता नाटक में जासोफान्त सज्जम रही है । नियति - सुन्दरी, मेघ - समारोह जैसे अनेक शब्दों के प्रयोग में मानवीय भावों का आरोप है ।

स्कन्द नितान्त मानवीय चरित्र है, इसलिए वह जीवन के निर्मम और क्रूर अर्थार्थ में प्रमण करता है । ऐसे में मानव की अकर्मण्यता, स्तब्धता राष्ट्रीय भावना, बिलम्बित संस्कृति, धर्म एवं मानव मूल्यों के प्रति उसका दृग्भ्रंश होना स्वभाविक है । इस दृग्भ्रंशवस्था में वह अधिक निराश होता है, जो स्कन्द मात्र की न होकर सम्पूर्ण मानव - मन में व्याप्त कमजोरियों की ओर संकेत करती है—

ऐसा जीवन तो विडम्बना है, जिसके लिए दिन - रात लड़ना पड़े । आकाश में जब शीतल शुभ्र, शरद-शशि का विलास हो, तब भी दाँत - पर - दाँत रखे, मुट्ठियाँ को बाँधे हुए, लाल बाँधों से एक दूसरे को घूरा करें । बसन्त के मनोहर प्रमात में, निमृत् क्यारों में चुपचाप बहने वाली सरिताओं का ग्रीत गरम रक्त बहाकर लाल कर दिया जाय । नहीं, नहीं चक्र । धेरी सम्मन में मानव जीवन का यह उद्देश्य नहीं है । कोई और भी गूढ़ रहस्य है, चाहे उसे मैं स्वयं न जान सका हूँ । ३३

शीतल, सुभ्र, शरद - शशि, विलास, विडम्बना जैसे शब्दों के प्रति रचनाकार का विशेष लाव रहा है। इसके प्रदर्शन के लिए उचित स्थान को ढूँढ़ा गया है, जिसके साथ-साथ सम्प्रेषण की बहुमुख शक्ति जुड़ी हुई है। प्रकृति के रमणीय दृश्य की दृष्टा इन शब्दों में साकार हुई है। दाँत पर दाँत रक्ता, फूटी बाँधना, लाल-लाल बाँसों से घूरना आदि सामान्य जन जीवन में प्रचलित मुहायिरे - प्रवाद को क्लिष्ट शब्दों के प्रयोगकर्ता कलने पर प्रश्नचिन्ह लाता है। उनका प्रयोग जुड़ में रत मनुष्यों की भावनाओं को चरितार्थ करता है। स्कन्द की यह निराशा महाभारतकालीन कर्तुन की निराशा सदृश है। ऐसा नहीं है कि यह निराशा इसी बिन्दु पर केन्द्रित हो जाती है, बल्कि कर्तुन को कर्तव्य की ओर उन्मुख करने वाले कृष्ण के समान पण्डित, देवसेना, चक्रपालित आदि पात्र विभिन्न रूपों में निराश स्कन्द की कर्तव्य के लिए प्रेरित करते हैं, और स्वयं कर्म करते हैं।

चक्रपालित के इस संवाद द्वारा रचनाकार ने निराश स्कन्द को ही नहीं, बल्कि साथ पर हाथ रहे तत्कालीन समय में बैठने वाले प्रत्येक निराश व्यक्ति के अन्दर कर्तव्य भावना का संवार किया है—

‘सावधान युवराज ! प्रत्येक जीवन में कोई बड़ा काम करने से पहले ऐसे ही दुर्बल विचार आते हैं। वह तुच्छ प्राणों का मोह है। जने को भगवों से बला रक्षने के लिए, अपनी रक्षा के लिए यह उसका नुद प्रयत्न होता है।’ ३४

इस बात की एक बार फिर पुराणवृत्ति अपेक्षित है कि ‘स्कन्दगुप्त’ की मूलवस्तु पराधीनता की बेड़ी में जकड़े भारतवासियों के अन्दर राष्ट्रीय भावना का संवरण करके, उन्हें कर्तव्य पथ की ओर उन्मुख करना है। यही नाटक का केन्द्रबिन्दु है, जिसकी पुष्ट करने के लिए सम्पूर्ण भावनार्थें उसके चारों ओर चक्कर लाती रहती हैं। इन भावनार्थों के अन्तर्गत कुलपुत्रों, बालकों, धर्म की थाफत म्याँदा एवं अन्य मूल्यों को लिया जा सकता है। इसके विपरीत आचरण करने वाले लोगों पर पण्डित की तीव्र सशक्त रूप में व्यक्त हुई है—

‘कुलपुत्रों का अपमान सामने देखते हुए कड़कर चले रहा है ; अब तक विलास और नीच वासना नहीं गई। जिस देश के नवयुवक ऐसे हों, उसे अवश्य दूसरे के अधिकार

में जाना चाहिये । पेश पर यह विपरीत, फिर भी यह निराली धन । ३५

यों तो 'स्कन्दगुप्त' के अन्तर्गत हास्य वृष्टि में प्रसाद की वृद्धि अधिक नहीं रही है, लेकिन सीमित स्थानों पर ही व्यं की सशक्त सम्भावनाओं के कारण नाटकीय स्थिति हास्य के बायोजन के कारण अधिक सजाम बन पड़ी है । मुगल और धातुसेन का संवाद उक्त कथनों के अन्तर्गत आता है—

मुगल : क्यों भइया, तुम्हीं धातुसेन हो ?

धातुसेन : (हँसकर) पहचानते नहीं ?

मुगल : किसी धातु का पहचानना बड़ा ज़ाधारण कार्य है तुम किस धातु के हो ?

धातुसेन : भाई, सोना अत्यन्त घन होता है, बहुत शीघ्र गरम होता है, और हवा ला जाने से शीतल हो जाता है । मूल्य भी बहुत ज़ाता है । अतः पर भी सिर पर बोझ सा रहता है । मैं सोना नहीं हूँ, क्योंकि उसकी रज़ा के लिए भी एक धातु की आवश्यकता होती है, वह है 'लोहा' ।

मुगल : तब तुम लोहे के हो ?

धातुसेन : लोहा बड़ा कठोर होता है । कभी - कभी वह लोहे को भी काट डालता है । उहूँ, भाई । मैं तो मिट्टी हूँ - मिट्टी, जिसमें से सब निकलते हैं । मेरी समझ में तो मेरे शरीर की धातु मिट्टी है जो किसी के लोम की साम्नी नहीं, और वास्तव में उसी के लिए सब धातु अस्त्र बनकर चलते हैं, लड़ते हैं, टूटते हैं, फिर मिट्टी होते हैं । इसलिए मुझे मिट्टी समझनी - धूल समझनी । परन्तु यह तो बताओ, महादेवी की मुक्ति के लिए क्या उपाय सोचा ? ३६

रचनाकार की ऐसी जहाँ श्रेष्ठकथे, मित्र शिरोमणों, कविशिरोमणों आदि शब्दों के प्रयोग में व्यक्ति की श्रेष्ठता को अभिव्यंजित करती है, वहीं धन के पीछे मानवता का परित्याग कर देने वाले अकर्मण्य व्यक्तियों के सम्बोधन के लिए रक्त - पिपासु, अपदार्थ, क्रूरकर्माँ, कृतघ्नता की कीच का कीड़ा, नरक की दुःख आदि प्रयोगों से अन्तर्गत में व्याप्त सम्पूर्ण क्षीम को उभारने में समर्थ हुई है । इन शब्दों

की चोट डंडों की चोट से कम नहीं है। ऐसे भावों के चित्रण में भी 'कौड़ी के मोल बेचना,' जैसा मुहाविरा और रक्त - पिपासु जैसे व्यक्तियों की स्वभाविकता के साथ मुखर हुए हैं, इसका ज्वलन्त उदाहरण प्रस्तुत पाँक्तियाँ हैं—

'ओह ! मैं समझ गयी ! तूने बेच दिया ! जहा ! ऐसा सुन्दर, ऐसा मनुष्योचित मन कौड़ी के मोल बेच दिया ! लोमवश मनुष्य से पशु हो गया है ! रक्तपिपासु ! क्रूरकर्मा मनुष्य ! दृढघ्नता की कीच का कौड़ा ! नरक की दुःख ! तेरी इच्छा कदापि पूर्ण न होने लूँगी ! मेरे रक्त के प्रत्येक परिमाणु में जिसकी कृपा की शक्ति है, जिसके स्नेह का आकर्षण है, उसके प्रतिकूल आचरण ! वह मेरा पति तो क्या स्वयं ईश्वर भी हो, नहीं करने पावेगा !' ३७

अन्य पात्रों की तरह शर्मनाग और रामा का संवाद नयुर सामाजिक रिश्तों का प्रतिफल है, जिससे नारी की सुकौमल पर आवश्यकता होने पर क्रूरतम भावनायें चरितार्थ होती हैं। नारी जितनी कमजोर है, अन्याय के दमन के लिए, देश एवं संस्कृति की रक्षा के लिए उतनी ही रामा जैसी सबल हो जाती है, इसके लिए क्रूर से क्रूर कर्म करने से भी चूकती नहीं है। ऐसा आचरण सब के प्रति बराबर है, समाज प्रदत्त रिश्ते इसमें बाधक नहीं हैं। उपर्युक्त उदाहरण में इस कथन की पुष्टि बड़ी सजीवता से की गई है। ओह ! जहा ! वादि का प्रयोग पश्चात्ताप और निराशा के लिए किया गया है। छोटे - छोटे शब्दों में व्यं की बहुमत शक्ति परोयी गई है।

'स्कन्दगुप्त' नाटक की भाषा इतनी प्रौढ़ है कि वह पात्रों के व्यक्तित्व को अनुशासित करती है। सामर्थ्यमान भाषा नाटक की आधारभूमि है, जिस पर उसकी अन्य विशेषतायें टिकी हुई हैं। नाट्य भाषा की अज्ञानता के साथ - साथ प्राचीन, आधुनिक, पार्श्वान्त्य आदि के ग्राह्य प्रौढ़ों को मिलाकर प्रसाद ने मौलिक नाटक की रचना की। इसी कारण इन्हें हम हिन्दी का प्रथम आधुनिक नाटककार कह सकते हैं।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- जयशंकर प्रसाद : ' विशाख ' की मूर्त्तिका : पृष्ठ - ४
- २- गोविन्द चातक : प्रसाद के नाटक : सर्जनात्मक घरातल और भाषिक -
वैतना : पृष्ठ - ८२
- ३- डॉ० विष्णुदामर अवाल : जामुनिलता के पहलू : पृष्ठ - ८८
- ४- जयशंकर प्रसाद : स्कन्दगुप्त, प्रथम अंक पृष्ठ - २२
- ५- जयशंकर प्रसाद : काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध; पृष्ठ - १०७
- ६- डॉ० दशरथ जोषा : हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास : पृष्ठ - २६१
- ७- जयशंकर प्रसाद : स्कन्दगुप्त : पृष्ठ - ५७
- ८- - वही - पृष्ठ - ७४
- ९- जयशंकर प्रसाद - विशाख, प्रथम अंक, द्वितीय दृश्य, पृष्ठ - २२
- १०- ज्ञान्नाथ प्रसाद शर्मा - प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पृष्ठ - २५७
- ११- जयशंकर प्रसाद : स्कन्दगुप्त, चतुर्थ अंक, पृष्ठ - ११०
- १२- गोविन्द चातक : प्रसाद : नाट्य और रंगशिल्प, पृष्ठ - २३८
- १३- जयशंकर प्रसाद : स्कन्दगुप्त तृतीय अंक, पृष्ठ - ७६
- १४- - वही - चतुर्थ अंक, पृष्ठ - १११
- १५- - वही - तृतीय अंक, पृष्ठ - ८३
- १६- - वही - पंचम अंक, पृष्ठ - ११६
- १७- - वही - द्वितीय अंक, पृष्ठ - ५६
- १८- - वही - प्रथम अंक, पृष्ठ - १
- १९- - वही - प्रथम अंक, पृष्ठ - २
- २०- - वही - " " "
- २१- - वही - " पृष्ठ - ७
- २२- - वही - " पृष्ठ - ३७
- २३- - वही - चतुर्थ अंक, पृष्ठ - १००
- २४- - वही - प्रथम अंक, पृष्ठ - १
- २५- - वही - चतुर्थ अंक, पृष्ठ - १०१ - १०२

- २६- ब्रह्मसंहर प्रवाद : स्कन्दगुप्त : चतुर्थं कं, पृष्ठ - १११
- २७- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : सर्जन वीर भाषिणिक संरचना, पृष्ठ - २६
- २८- स्कन्दगुप्त : पंचमं कं, पृष्ठ - १३२ - १३३
- २९- - वही - प्रथमं कं, पृष्ठ - १५
- ३०- - वही - चतुर्थं कं, पृष्ठ - ६३
- ३१- - वही - द्वितीयं कं, पृष्ठ - ५२
- ३२- - वही - प्रथमं कं, पृष्ठ - १७
- ३३- - वही - द्वितीयं कं, पृष्ठ - ४०
- ३४- - वही - ,, ,, पृष्ठ - ४०
- ३५- - वही - चतुर्थं कं, पृष्ठ - ११८
- ३६- - वही - द्वितीयं कं : पृष्ठ - ४८ - ४९
- ३७- - वही - ,, ,, : पृष्ठ - ५१ - ५२

॥ डॉ० रामकुमार वर्मा : बौंगेब की वासिरी रात ॥

हिन्दी की रचना की सार्थक जिन्दगी खुद उसकी सर्जात्मक भाषा से बनती है और यदि रचनाकार प्रसिद्ध होता है तो उसी के मार्फत। बहुचर्चित हिन्दी साहित्य में रकांकी विद्या की जीवन्त और उन्नतशील बनाने में डॉ० रामकुमार वर्मा की प्रमुख भूमिका रही है। उनकी सफलता का श्रेय सामाजिक नाटकों - 'स्वप्न', 'परीक्षा', '१८ जुलाई की शाम', 'रेलवे टाई - की कपड़ा ऐतिहासिक नाटकों - शिवाजी की चारित्रिक वृद्धता, 'समुद्रगुप्त की जामा', 'राजराणी जीजा', 'समुद्रगुप्तप्रदामांक', 'सम्राट विजयनगर' और 'बौंगेब की वासिरी रात' को अधिक है। 'बौंगेब की वासिरी रात' (सन् १९४६) में रकांकी कला अपने सर्वोच्च शिखर पर है।

'बौंगेब की वासिरी रात' की सफलता का मापदण्ड उसकी सर्जात्मक भाषा है, जिसमें साज - सज्जा का अत्याग्रह नहीं। संवाद साधारण बोलचाल की शब्दावली से निर्मित हैं, जो क्रमशः चारोंक और गहन रूप का बोध कराते हैं। वे स्थानान्तरण की सीढ़ी तैयार करते हैं, वर्तमान से अतीत की ओर, परिचित से अपरिचित की ओर। ऐसे संवादों में स्वाभाविकता है और प्रेक्षकों को बाँधने की शक्ति है, जिसका निर्देश प्रस्तुत उद्धरण में है—

बाल्म : जो दवा दे गये हैं, वह उन्हें कसाई गई थी ? (साँसता है)

जीन्त : जी, मैं भी चली थी। दवा मैं किसी तरह का शक नहीं है।

बाल्म : यह बहमदनगर है बेटा। शिया रियासत बीजापुर और गोलकुंडा के करीब। दुश्मनी दोस्ती में डुप कर जाती है। जिन्दगी में वह हमेशा याद रखो।^१ बातचीत दवा से शुरू होती है - वर्तमान में, किन्तु 'शिया रियासत बीजापुर और गोलकुंडा के करीब' से उस स्थान का बोध कराया गया है जहाँ नाटकीय घटनायें घटित हो रही हैं। 'दुश्मनी दोस्ती में डुप कर जाती है। जिन्दगी में यह हमेशा याद रखो' यह राजनीतिक उपदेश है। जीन्त के साथ - साथ सबको इससे सीख मिलती है। बौंगेब ने अपने जीवन में इस रूप में लोक लोगों की धोखा दिया है, इसलिए हमेशा से सतर्क है।

‘ वीरंगदेव की आखिरी रात ’ की मूल पैना इतिहास के मुलकाल का अनुवर्तन करती है, इसलिए यह ऐतिहासिक नाटक है। मुलकाल से सम्बद्ध होने के कारण उसमें उर्दू शब्दावली का सुसंगत प्रयोग किया गया है। नाटकीय संवादों का सौन्दर्य शब्दों के बल - बल अस्तित्व से नहीं, बल्कि समूची भाषा से है। वह भाषा जिसमें अविद्या की लहर है, उस लहर में अर्थ की विभिन्न सम्भावित जीवन की हलचल है और उस गति में पूर्ण सक्रियता है, शक्ति है—

‘ कुराने पाक की कह से, शरब से --- इस्लाम का नाम दुनिया में बुलन्द करने के लिए— जिहाद के लिए, जो काम हमने किये क्या उनका नाम गुनाह है ? काफिरों को जहन्नुम रसीद किया --- क्या यह गुनाह है ? उपनिषद् पढ़ने वाले द्वारा से सत्तमत झीनी --- क्या यह गुनाह है ? नमूना - ए - दरवार - ए - इलाही में क्या मुहसे गुनाह हुए ? जालमीर— जिन्दा पीर --- 1 2

पात्र की मानसिक परिस्थिति के अनुसार जिन पर कतिब और वर्तमान की घटनाओं की क्रिया प्रतिक्रिया है, संवादों की सृष्टि हुई है और उसी के अनुसार भाषा की रचना भी। प्रकृति के अरूप प्रयुक्त शब्दावली में हृदय की अभिव्यक्ति है। पाक, कह, शरब, बुलन्द, जिहाद, गुनाह, काफिरों, जहन्नुम, गुनाह, नमूना - ए - दरवार - ए - इलाही ये सब उर्दू शब्दावली हैं, जिनका कलात्मक प्रयोग भाषा में प्रवाह लाता है।

‘ वीरंगदेव की आखिरी रात ’ में पात्रों के अन्दर मनोवैज्ञानिकता का निर्वाह डा० वर्मा ने बड़ी कुशलता से किया है। प्राचीन भारतीय सम्राट के जिन चित्रों को प्रस्तुत किया गया है, उनमें आदर्श का संस्पर्श मात्र है। यह नाटक को मनोवैज्ञानिकता, मूल भावना या नाटकीयता को तीक्ष्णता प्रदान करता है। भारतीय संस्कृति की पृष्ठभूमि पर आधारित इनके पात्र पूर्ण स्वाभाविक बन पड़े हैं। बेवनी की मनःस्थिति में वीरंगदेव के जीवन में घटनार्थ एक - एक करके उजागर होती हैं। उर्दू शब्दावली मिश्रित भाषा वातावरण को निर्मित कर सकने में समर्थ हुई है। रचनाकार ने स्वयं इसे स्वीकार किया है— ‘ मुझे इतिहास के अध्ययन के साथ ही साथ तत्कालीन सांस्कृतिक पृष्ठभूमि की पूरी तैयारी भी करनी पड़ी है। इस सांस्कृतिक पृष्ठभूमि में पात्रों के चरित्र को मनोवैज्ञानिक ढंग से चित्रित करने की दृष्टि रखी गई है। मनोविज्ञान की स्थिति जहाँ एक बार तैयार हो गई, फिर पात्रों का विकास अपने आप होने लगता है। 3

‘ औरंगजेब की आखिरी रात ’ में नाटकीय जात की विविधता को रचनाकार ने आँसों से उतारा है - संवादों में निहित भाषा में । यदि उसने आँसों द्वारा समकालीन अनुभव को अनुभूति की क्रांती पर निसारा है, तो उसके लिए उसी तरह की सम्भावना का सहारा लिया है । अतः अनुभव की विभिन्न उकाइयों के मिश्रण से ऐतिहासिक द्रव्यात्मक संवेदना साकार हुई है— ‘ औरंगजेब की आखिरी रात में । ’ यही संवेदना अन्तर् की अनुभूति के लिए रास्ता तैयार करती है—

‘ हमें ही केंद्र सम्झने, देटी । हमारे गुनाहों ने हमें चारों तरफ से घेर रक्खा है । जमीर की जंजीरों ने भी हमारे हाथ पैर बाँध लिये हैं । हम अब इस दुनियाँ को बाँह उठाकर भी नहीं देख सकते । जिस सत्तमत को खून से सींच कर हमने इतना बढ़ा किया है उसे बार अब आँसुओं से भी सींचना चाहें तो हमें एक पूरी जिन्दगी चाहिए । ’ ४

मानव प्रकृति के बीच रामलुमार वर्मा की सहज एवं सर्वात्मक भाषा पिरौथी हुई है, जिसमें सिद्धान्त एवं व्यवहार की द्रव्यात्मक स्थिति साथ - साथ बलती है । यहाँ अलंकार कृत्रिम सौन्दर्य की अपेक्षा सहज सौन्दर्य का विशेष पता लिया गया है और इसी से भाषा का सक्रिय रूप अधिक सराहनीय बन पड़ा है । डॉ० वचनसिंह के शब्दों में स्वीकार किया जा सकता है कि — ‘ पर जिस स्कांकिर्षों में मानसिक द्रव्यों को लिया गया है वे शिल्प की दृष्टि से अच्छे बन पड़े हैं । जैसे ‘ औरंगजेब की आखिरी रात ’ । ’ ५ द्रव्य मानव समाज के सभी वर्गों में है चाहे वह राजा हो या साधारण वादमी । ‘ हमें भी केंद्र सम्झने देटी । हमारे गुनाहों ने हमें चारों तरफ से घेर रक्खा है ’— यह कथित में किये गये व्यवहार के प्रति औरंगजेब का स्वामाविक पश्चान्ताप है । यहाँ कर्तव्य एवं व्यवहार का संघर्ष औरंगजेब को द्रव्य की स्थिति में डाल देता है । ‘ गुनाह ’ उर्दू शब्द है, जो कर्म की विशदता को बड़े मार्मिक ढंग से सम्प्रेषित करता है । ‘ जिस सत्तमत को खून से सींच - सींच कर हमने इतना बढ़ा किया है उसे बार अब आँसुओं से भी सींचना चाहें तो हमें एक पूरी जिन्दगी चाहिए ’— यहाँ जीवन - मरण का द्रव्य है, जिसमें बिम्ब की हल्की भांगिमा है । यह बिम्ब मन पर अपना स्थायी प्रभाव डालता है— अपने उद्देश्य के अनुसार ।

‘ औरंगजेब की आखिरी रात ’ में अन्तर्द्रव्य की प्रकृति सर्वत्र एक जैसी नहीं है ।

मनःस्थिति के अल्प-उत्तर में विभिन्नता है। जहाँ एक ओर कर्षण एवं व्यवहार का बन्ध है, वहाँ दूसरी ओर संस्कार का अनुबोध भी। रचनाकार की विचारधारा से यह स्थिति अधिक स्पष्ट हो जाती है— पात्रों के कोपितान में जो बातें प्रमुख होती हैं— संस्कार और प्रभाव। यदि प्रभाव संस्कारों के प्रतिकूल हों, तो मयंकर बन्धन होता है। यदि वे संस्कारों के अनुकूल हों, तो पात्र विहासी होने लगता है। बन्धन की यह मानसिक प्रक्रिया आप भी सभी नाटकों में देखें।^६ पात्रों के बन्धन के विन्यास में नयी भाषा प्रयुक्त की गई है, जिसमें वास्तविकता है, किन्तु आवर्ष से अनुप्राणित। इस प्रक्रिया में बन्धात्मक प्रकृति का सौन्दर्य तो चित्रांकित हुआ है, साथ ही नये-नये रूपों में उसी स्थिति की भाषा समृद्ध हुई है। रचनाकार का सौन्दर्य-बोध बन्ध है जो मानव जीवन में सर्वत्र साथ रहता है। उस सन्तर्भ में प्रस्तुत उदरण द्रष्टव्य है—

‘ एक एक लखीर बाँलों के सामने आ रही है। हम हाथी पर बैठकर टैगाए जा रहे हैं। बागे पीछे हिन्दुओं का वेशुमार मगमा है। वे चीख-चीख कर कह रहे हैं कि आत्मनाह, जजिया माफ कर दीजिए। लेकिन हम माफ कैसे कर सकते हैं? दकन की उड़ाधों का सर्व कहाँ से आया? हम कहते हैं— तुम काफिर हो। जजिया नहीं हटेगा। वे लोग हमारे रास्ते पर छेड़ जाते हैं। हमारा हाथी बागे नहीं बढ़ रहा है। हम गुस्से में आकर पीछान को हुकम देते हैं, इन कम्बलियों पर हाथी चला दो। हाथी बागे बढ़ता है और सैकड़ों चीखें हमारे कान में पड़ती हैं। — हम हँसकर कहते हैं काफिरों, तुम्हारी यही उजा है। जजिया माफ नहीं हो सकता — नहीं हो सकता — ।’^७

शक्ति एवं सामर्थ्य के होते व्यक्ति अपने स्वार्थों में इतना लिप्त रहता है कि उसे दूसरों की पीड़ा नहीं सुनाई पड़ती, किन्तु सामर्थ्यहीन होने पर संस्कार विरुद्ध किये गये कार्य का अहसास होता है। इसके मूल में कहीं उसके अन्दर सहानुभूति प्राप्त करने की प्रबल इच्छा होती है। कुर्म के प्रति किये गये पश्चात्ताप से वह दूसरों की सहानुभूति अर्जित कर सकता है यह मनोवैज्ञानिक सत्य है। यहीं से बन्धन की बढ़ोचरी होती है और इसका अनुभव रचना में सर्जनात्मक भाषा द्वारा होता है—प्रेताक को। चूँकि आधुनिक नाटक में संघर्ष को कला करके नहीं देता गया, जीवन की तरह,

इसलिए वहाँ द्रव्य का रूप सृजनात्मक है । हमारा हाथी जागे नहीं बढ़ रहा है । हम गुस्से में आकर पीछान को छुम देते हैं, इन कमबस्तों पर हाथी चला हो । हाथी जागे बढ़ता है और सैकड़ों चीखें हमारे कान में पड़ती हैं— में व्यक्ति के प्रत्यक्ष अनुभव जालोकना और पश्चात्ताप के द्रव्य के साथ - साथ कर्म का द्रव्य पूर्णतया जुड़ा हुआ है ।

वेधुमार मजमा, सैराह, आफिरी उदूँ शब्दावली है, जो भाषा की व्यंग्यता को समृद्ध बनाती है । अतः यहाँ पश्चात्ताप और पीड़ा के द्रव्य की उत्पत्तियों में अनुभूति एवं भाषा की ऊष्मा है, ठण्डापन नहीं ।

‘ औरंगजेब की आतिरी रात ’ में अन्तर्द्रव्य द्वारा समस्पर्शों से जितनी चूकने की समस्या प्रकट है, उतनी भाषा की सर्जात्मकता की । अंतर्गर्भीय प्रकृति के चित्रण में पात्र का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण होता है—

‘ आज वह हाथी हमारे सामने झूम रहा है । मालूम होता है वह हमारे कलेजे को चूर - चूर करता हुआ जा रहा है । जीवनत हमारा कलेजा टुकड़े - टुकड़े हुआ जा रहा है । ’ — । =

इसमें अतीत की स्मृति है, जिसकी कसक बढ़ी तीली है, पर उसका रूप बयानबाजी नहीं, स्मृति यहाँ ऐन्द्रिक अनुभव कराती है । अतीत और वर्तमान के संघर्ष में यहाँ जो अर्थ विकसित होता है उसका रूप ज्योत्सनात्मक है और कुछ ज्ञान के लिए अतीत का अहसास कराता है । वर्तमान और अतीत के तनाव से औरंगजेब का पश्चात्ताप आदर्श को प्रस्तुत करता है, किन्तु ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में सर्जात्मक भाषा की उपलब्धि उस आदर्श को स्वामाविकता से वीत - प्रीत कर देती है । अतः यह स्थिति आदर्श और व्यर्थ के बीच की हो जाती है । यह रचनाकार की अपनी विशेष उपलब्धि है ।

‘ औरंगजेब की आतिरी रात ’ विन्यास की शैली पर आधारित है, जिसका मूल रूप द्रव्य है । इसमें नाटककार ने शिल्प की अपनी विशेष दृष्टि का उपयोग किया है । इसमें शिल्प विकास का कोई पूर्व निश्चित क्रम नहीं परिकल्पित किया गया है, ऐसा प्रतीत होता है । अतीत में जो घटनार्थ घटित हैं उनका किसी भी रूप में संस्मरण हो जाने पर नाटककार द्वारा ऐतिहासिक मोड़ दे दिया जाता है और साथ - साथ चरित्र का मनोविश्लेषण हो जाता है । इस सन्दर्भ में प्रस्तुत उद्धरण सटीक है—

राजा रामसिंह ने तख्तार का ऐसा हाथ बटाया कि हम मय हाथी के जमीनदोज़ हो जाते, लेकिन मुरादक़श्श --- मुरादक़श्श ने अपनी ढाल पर तख्तार रोक, राजा रामसिंह पर ऐसा वार किया कि वह हाथी के पैरों जा गिरा । उसका बाना खून से लथपथ होकर जमीन पर फैल गया, और वह उस उबका बदला मुरादक़श्श को क्या मिला । जोह --- पा --- नी --- ६

सनाय में ऐसे लोगों की अधिक भीड़ होती है, जो अपने कष्ट से बचकर सीमित दायरे में रहने के आवी हो जाते हैं— चाहे वह कष्ट आर्थिक हो वा शारीरिक । पर रामभुगार यहाँ उस चरित्र का फटा ऐरो हैं, जो अत्यन्त शरीर हूँ भी जीवन के उपजात और पौरुष से परिपूर्ण सौन्दर्य के साधनों को विस्मृत नहीं करते । राजा रामसिंह ने तख्तार का ऐसा हाथ बटाया कि हम मय हाथी के जमीनदोज़ हो जाते, लेकिन मुरादक़श्श --- मुरादक़श्श ने अपनी ढाल पर तख्तार रोक, राजा रामसिंह पर ऐसा वार किया कि वह हाथी के पैरों पर जा गिरा में पौरुष का परम सौन्दर्य है । औरंगज़ेब की आखिरी रात में जहाँ भी उल्लास और नीरता की भावना का चित्रण हुआ है वहाँ इसी रूप का दिग्दर्शन होता है न कि निष्क्रिय और अमंगल सौन्दर्य का विलासी रूप । उसका कैदरित्त जाना खून से लथपथ होकर जमीन पर फैल गया में भाषा सक्रिय होने के साथ - साथ उत्कृष्टि देती है, जो नाट्य भाषा की आवश्यक शर्त है । रचनाकार ने ऐतिहासिक चरित्र की अस्तित्ता को कभी भी विकृत नहीं किया है, बल्कि उसकी सजात्मक भाषा मय का विश्लेषण कर उसे अधिक व्यापारिक बनाती है । इसी सन्दर्भ को डा० शान्ति मलिक ने प्रस्तुत शब्दों में पहचाना है— उनके अधिकार पात्र आरम्भ से ही अपनी हृदय में किसी न कित्ती भाव की ग्रन्थि व फांस लि उपस्थित होते हैं । उस ग्रन्थि को खोलने के क्रम में ही वमा जी का शिल्प - कौशल निरता है । अन्त में वह बड़ी सफाई से एक हल्का मीठा दर्द करते हुए उस फौवैज्ञानिक ग्रन्थि को ही निकाल देते हैं । १० अन्तिम वाक्य ' जोह --- पा --- नी --- ' में औरंगज़ेब की अनावपूर्ण स्तिाति का उद्घाटन है ।

औरंगज़ेब बादशाह होने के पहले स्व म्मुष्य है, किन्तु बादशाह बनने पर वह मानवता का परित्याग कर देता है । ऐरो में औरंगज़ेब का चरित्र दो अपों में विकसित होता है—पहला म्मुष्य और दूसरा बादशाह । शक्ति क्षीण होने पर उसे अपने

नैतिक व्यवहार का बोध होता है और दोनों रूपों में पारस्परिक बन्ध चलता है ।
नैतिकता के प्रति जटुव्य होकर रचनाकार ने मनुष्योचित गुण को उभारा है जो प्रेताक
के अन्दर नैतिक प्रेरणा का संचार करता है । इसी मनुष्य के चरित्र का एक पदा बड़ी
बलात्मकता के साथ प्रस्तुत हुआ है—

“ ऐसे बाप को तुम क्या कहोगी जिसने बादशाहत में खल्ल पड़ने के वहम से अपने
कलेजों के टुकड़ों को सजा देकर हमेशा कैदखाने में रक्खा ? अपने नजदीक जाने भी नहीं
दिया । (लौचते हुए) हमारे कैदी बच्चा, तुम बदकिस्मत हो कि बालमीर तुम्हारा
बाप है । तुम्हें और कोई गुनाह नहीं किया । तुम लोगों का सिर्फ यही गुनाह है
कि तुम वॉरिंग्जेब के बेटे हो । बाब तुम्हारा बाप मौत के दरवाजे पर पहुँचकर तुम्हारी
याद कर रहा है ।” १९

मानवविज्ञान की विविधता के बारे में रचनाकार का धियेक जितना जागृत रहा है
उतना उनके सम्कालीनों में किसी अन्य का नहीं । जीवन का भावपरक विधान
“ वॉरिंग्जेब की बाखिरी रात में ” समग्रता में मिलता है । अधिकांश व्यक्ति अपने
मनुष्य जीवन के अधिकार और कर्तव्य को मूलकर आरोपित जीवन (अर्थात् पद) को
अधिक महत्त्व देकर गर्व में चूर हो जाते हैं, जैसा कि वॉरिंग्जेब— “ ऐसे बाप को तुम
क्या कहोगी जिसने बादशाहत में खल्ल पड़ने के वहम से अपने कलेजों के टुकड़ों को सजा
देकर हमेशा कैदखाने में रक्खा ? अपने नजदीक जाने भी नहीं दिया । ” ऐसे गर्वान्ध
लोगों के प्रति इस उद्धरण में नानात्मक बन्ध द्वारा उदासीनता व्यक्त की गई है । यहाँ
बन्ध है, किन्तु भाषा में धैर्य है । “ हमारे कैदी बच्चा, तुम बदकिस्मत हो कि
बालमीर तुम्हारा बाप है । तुम्हें और कोई गुनाह नहीं किया । तुम लोगों का
सिर्फ यही गुनाह है कि तुम वॉरिंग्जेब के बेटे हो— ” में वॉरिंग्जेब की अपने पुत्रों के प्रति
न किये गये कर्तव्य की कसक है । इस पीड़ा को कई बार व्यक्त करके जैसे वॉरिंग्जेब
अपने मन को हलका करने की कोशिश कर रहा है । भावमयी भाषा के लिए रचनाकार
शब्दों का प्रयोग संकोच के साथ नहीं कर रहा है । ऐतिहासिक जात के चरित्र को
व्यावहारिक रूप दिया गया है । एक कृशकाय और संयमशील व्यक्ति के पास नैतिक
शक्ति और व्यवहारकृशकता है, जबकि वह बादशाहों के पास बिल्कुल नहीं जाती, मीलों
दूर रहती है । व्यक्ति की महायता इसी शक्ति को अर्पित करने में है न कि सम्पत्ति

और पद के प्रालम्ब होने में। प्रस्तुत उद्धरण में रचनाकार द्वारा व्यक्त अर्थ को सहजता से नहीं फकड़ा जा सकता। इसका मुख्य कारण है यहाँ कौरी विचारधारा नहीं है, बल्कि जीवन की वह सम्पन्न है जिसे समाज में मानवता छिप सी गई है। कर्मशीलता की सार्थकता नैतिकता में है न कि औचित्यता में। 'आज तुम्हारा बाप मौत के दरवाजे पर पहुँचकर तुम्हारी धाद कर रहा है' मौत के समय स्मृतियों का दस्तक एक मनोवैज्ञानिक सत्य है। इस नाटक की संरचना, चुनावट और भाषा तथा प्रस्तुतीकरण में आज के जीवन की आधिपत्याधि सन्निहित है। यह वापसवाद और व्यावहारिकता की अनुपातिक पुलनशीलता का परिणाम है। आवर्श और व्यवहार का सामन्वित्य नैतिक दृष्टि से जनता के लिए कल्याणकारी है। आधुनिक जीवन में नैतिकता का स्वल्प अधिक दुःख देता है जबकि नैतिक दृढ़ता और कर्तव्य पालन का जालोक अन्य आव को अपने में आत्मसात् कर लेता है। रचनाकार ऐसे कथुष्यों का प्रशंसक है।

भावना के प्रवाह में जब व्यक्ति बहता जाता है तब वह मन के उद्गार को विस्तार से व्यक्त कर देना चाहता है, रजता नहीं। 'ऑरंग्जेब की आखिरी रात' में सब कुछ स्पष्ट है शब्दों में। शायद इसी लिए मौन का मुजर रूप नहीं परिलक्षित होता जैसा उधर के नाटकों (बाघे कधूरे, ऊसर, ताँबे के कीड़े, तीन अपाहिज) में मिलता है। यहाँ इन नाटकों की विविधता पर प्रश्न उठ सकता है कि 'बाघे - कधूरे' सम्पूर्ण सामाजिक नाटक है और 'ऊसर', 'ताँबे के कीड़े', 'तीन अपाहिज' एक्सड नाटक हैं जबकि 'ऑरंग्जेब की आखिरी रात' ऐतिहासिक एकांकी है। यहाँ प्रश्न नाटक में निहित मौन के मुजर रूप आंत भाषा पर केन्द्रित है न कि उसके शिल्प पर। 'ऑरंग्जेब की आखिरी रात' में प्रयुक्त हरकत की भी ठीक यही स्थिति है। हरकत का कुला प्रयोग न होकर संकुचित प्रयोग है। ऐसा संवाद विधान जिसमें हरकत का संशक्त प्रयोग है वहीं दृष्ट्याचर होता है जहाँ रचनाकार को ऐतिहासिकता की रजा की सजनात्मक चिन्ता है या ऑरंग्जेब की मनःस्थिति को अधिक प्रकट करता है।

बालम : (की मे स्वर में) पा — नी — ।

(जीनत शीघ्रता से सुराही में से गुलाबगुल निकालकर धनी बढ़ाती है)

जीनत : जहाँपनाह, यह पानी —

(बालमीर उठने की कोशिश करता है। स्त्री म उसे उठने में सहायता

देता है। बाल्मीकि पानी पीने के लिए मुक्त हैं। लेकिन दूसरे ही क्षण रुक जाते हैं।)

बाल्मीकि : (प्रश्नसूचक स्वर) यह कौन सा पानी है ?

जीनत : (पलंग से तसबीह उठाकर) यह है जहाँपनाह ।

बाल्मीकि ? (छेले हुए) हमेशा मेरी बिन्दगी के साथ रहने वाली --- ।

(फिर एक घूँट पीकर हकीम साहब को धूरते हुए) तुम कौन --- हो ?

(एक क्षण बाद जैसे स्मरण करते हुए) शायद --- हकीम --- साहब

--- ? १२

(जीनत शीघ्रत से चुराही में से गुलाबजल निकालकर जागे बढ़ाती है) हरकत में जहाँपनाह यह पानी खंवाब का सुन्दर उपायोजन है, जो अर्ध सम्पदा को अधिक स्पष्टता के साथ उद्घाटित करता है। ऐतिहासिक परिवेश इस हरकत में पिरोया हुआ है। ऐसे प्रसंगों में रक्ताकार ने भाषा की बहिष्कार शक्ति को सर्वाधिक महत्व दिया है। चीजों (चुराही, गुलाबजल) को उनके सही नाम से सम्बोधित करना ही बहिष्कार की सबसे बड़ी पहचान है और ऐतिहासिक चित्रण के लिए यह अति आवश्यक हो जाती है। हरकत दृश्य या स्थान को यथावत् रूप में प्रेक्षक के समक्ष प्रस्तुत करती है। प्रत्येक शब्द अनीष्ट अर्थ का धोखे कराते हैं। साधारण पुरुष सभी व्यक्तियों के प्रति समान व्यवहार नहीं करता जबकि सामन्ती पुरुष के लिए सबसे निकटतम पारिवारिक रिश्ते भी लाभ भ्रष्ट जाया करते हैं। जीनत बोरंगेब की पुत्री है, किन्तु उसके सम्बोधन का शब्द है— 'जहाँपनाह'। यह ऐतिहासिक संस्कार है, जिसका 'बोरंगेब की बाबिरी रात' में बहिष्कार नहीं किया गया है। कटु सत्य जिससे समाज में बहिष्कार को प्रलय मिल रहा है, उसे निरीह जनता से अधिक सामन्त वर्ग ग्रस्त है, जबकि सामन्त बहिष्कार फेंकने का उपहास्यी रहा है। यह बात दूसरी है कि बोरंगेब अपनी कुम्हों का प्रायश्चित्त कर लेना चाहता है— अन्तिम समय के पश्चात्ताप द्वारा। व्यक्ति दूसरों को चौंका देकर कितना गलत से गलत कार्य करता है उतना दूसरों को शंका की दृष्टि से देखता है। तभी बोरंगेब अपनी कुम्हों को हकीम की संश्लेष दृष्टि से देखने में नहीं चूकता। यहाँ तक कि उसकी बेटी जीनत भी बोरंगेब की इस दृष्टि से बच नहीं पाती और ऐसे 'यह कौन सा पानी है ?' उपाय प्रश्नों

का सामना करती है। अतः ' बौरंगजेब की बाखिरी रात ' में हरकत का प्रयोग वहीं तक है जहाँ तक वह उसकी ऐतिहासिकता और ऐतिहासिक चरित्र की माःस्थिति को दर्शाने में बाधक नहीं है, क्योंकि ऐतिहासिक रचनाकार को अन्य रचनाकार की तरह पूरी छूट नहीं होती।

' बौरंगजेब की बाखिरी रात ' में संवादों की निम्नलिखित सर्वत्र द्रष्टव्य है, किन्तु बौरंगजेब की माःस्थिति जहाँ अन्ध से अधिक मुझाबिला करती है वहाँ यह तकनीक संवादों में धारकर देखी जा सकती है—

' (काँपते स्वरों में) कौन — ? अब्बाजान । (बाँसें फाड़कर) तुम ?
— तुम जीनत हो ? अब्बाजान कहाँ गये ? की तो यहाँ बाये थे । (ठण्डी साँस लेकर) इतने बड़े शाहशाह की बाँसों में बाँसू ? उन्होंने हमारे सामने घुटने टेक दिये और कहा— शहशाहे बालमीर ! हमें हमारा बेटा बौरंगजेब वापस कर दो — । बादशाही लिबास में हमारा बेटा बौरंगजेब लौ गया है — । उसे हमें वापस कर दो — । ' १३

इसके संवाद कहीं से भी किसी तरह अलग से आरोपित नहीं लाते, जबकि ऐतिहासिक पात्र और (बौरंगजेब द्वारा अपने पिता को कैद करने की) घटना को लेकर पूरे संवाद को रचनाकार ने अपनी ओर से परिकल्पित किया है। बौरंगजेब के साथ-साथ किसी चरित्र की भाषा नाटक में निहित चरित्र के अतिरिक्त चरित्र से साक्षात्कार कराने वाली नहीं है, बिल्कुल स्वाभाविक है। अतीत में किये गये अन्याय की प्रतिच्छाया बौरंगजेब को पल पर के लिए नहीं डोड़ती, जिससे वह हमेशा संघर्ष से जूझता रहता है— ' कौन — ? अब्बाजान । (बाँसें फाड़कर) तुम ? — तुम जीनत हो ? अब्बाजान कहाँ गये ? की तो यहाँ बाये थे । (ठण्डी साँस लेकर) इतने बड़े शाहशाह की बाँसों में बाँसू । ' यह संघर्ष अपनी दूसरे स्तर पर रचनाकार की सर्जात्मक लेखन से जूझने की प्रवृत्ति को धार्तित करता है। ' शाहशाह की बाँसों में बाँसू ' में विरोधभास है। ' उन्होंने हमारे सामने घुटने टेक दिये और कहा— शहशाहे बालमीर ! हमें हमारा बेटा बौरंगजेब वापस कर दो— एक (बौरंगजेब) चरित्र में दो धाराएँ विद्यमान हैं— पहली ऐतिहासिक और दूसरी कथायें। बादशाही लिबास की गमी में बौरंगजेब ने मानवता को बहुत पीछे छोड़ दिया, जबकि बाज स्थिति

ऐसी नहीं। एक व्यक्ति के रूप में औरंगज़ेब यथार्थ के धरातल का स्पर्श कर रहा है, किन्तु बादशाह के रूप में वह हवा में उड़ रहा था। जीवन के अन्तिम समय में जब वह यथार्थ की धूमिल पर उतरता है तब उसे अपनी ग़लती का सम्प्रता से अस्साह होता है। यहाँ 'बादशाही --- --- गया है' और 'उसे हमें वापस कर दो' में रचनाकार मनुष्य को मनुष्य के रूप में देखने का आकांक्षी है न कि पद के लिवार की चकाचौंध में। रचनाकार का शब्द 'लिवार' सम्प्र अर्थ का बोध कराता है। अतः पूरे संवाद में धिप्रता और असाव है, जिसमें अर्थ की तरह सुलती जाती है। इतिहास के सम्बन्ध में जयशंकर प्रसाद के मुख्य तर्क से - 'इतिहास की घटनाओं का यदि विश्लेषण किया जाये, तो उनके पीछे हमें मनुष्य की इच्छाओं और आकांक्षाओं का घात प्रकियात मिला' १४ रामकृष्णर वर्मा प्रभावित हैं।

पात्रों की विविधता और अमानता भाषा की विभिन्नता के लिए बाध्य नहीं करती। सभी पात्र उर्दू शब्दावली मिश्रित भाषा का प्रयोग करते हैं, किन्तु मर्दानानुकूल। कहीं भी शिष्टता भांग नहीं होने पायी है। ऐतिहासिक नाटक के लिए यह आवश्यक शर्त है। 'औरंगज़ेब की आखिरी रात' में कहीं - कहीं संवादों के बीच में सशक्त अर्थ उत्पन्न होता है, जो रचनाकार की प्रखर प्रतिभा का परिचायक है। प्रस्तुत उद्धरण में उसका उदाहरण है।

बालम : (ठंडी साँच लेकर) जीनत, जब हम पैदा हुए थे तब हमारे चारों तरफ़ खारों लोग थे, लेकिन --- लेकिन इस वक्त हम खाले जा रहे हैं। हम इस दुनियाँ में बाए ही क्यों, हमसे किसी की मलाह नहीं हो सकी। हम वतन और रैयत दोनों के गुनाह अपनी सिर पर लिए जा रहे हैं।

जीनत : बालमफनाह ! आपने तो वतन और रैयत की मलाह की है, और--- १५

यदि रचनाकार के इस नाटक में पात्रों को उद्भूत करने की सशक्त क्षमता है तो इसका मुख्य कारण कहा जा सकता है कि वह एक प्रखर मनोविश्लेषक है, जो मानव को मानव बनाकर देखना चाहता है—'हम --- हो सकी।' 'हम इस दुनियाँ में बाए ही क्यों, हमसे किसी की मलाह नहीं हो सकी'—में औरंगज़ेब का घोर पश्चात्ताप है—अतीत में किये गये कुर्मों के प्रति। रचनाकार की इतिहास दृष्टि कहीं विकृत नहीं हुई

है प्रसाद की तरह उनकी कल्पना और इतिहास में सामन्जस्य है ।

ऐतिहासिक नाटक में इतिहास की घटनाओं की पुनरावृत्ति नहीं बल्कि ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर सर्जात्मक कल्पना होती है, किन्तु उस कल्पना के लिए रचनाकार स्वतन्त्र नहीं होता । यद्यपि कल्पना और परतन्त्रता विरोधाभास है, पर यह विडम्बना है । कल्पना शक्ति ऐतिहासिक नाटक में दोहरा दायित्व वहन करती है— संरक्षण एवं रूपान्तरण का । संरक्षण इतिहास सम्मत भाषा, वेशभूषा है ' औरंगजेब की आखिरी रात ' में और रूपान्तरण औरंगजेब का चन्द्र । संरक्षणात्मक भूमिका प्रथम सोपान है रूपान्तरकारी भूमिका की ओर जाने का । ' औरंगजेब की आखिरी रात ' में कुछ चरित्र काल्पनिक हैं, जिनके तात्कालिक होने की भावना क्षीण है जैसे हकीम, कातिब । रचनाकार की विशेष शैली के कारण काल्पनिक पात्र भी प्रामाणिक लगते हैं । उसकी कल्पना इतिहास के अनुकूल है और यह कार्य वह सर्जात्मक भाषा द्वारा करता है । भाषा इतिहास काल का बोध कराने के साथ-साथ वर्तमान और वर्तमान के अन्तर को पाटती है । पात्रों की वेशभूषा, जोल्वाउ के ढाँ की भूमिका कम महत्वपूर्ण नहीं होती । अतः ऐतिहासिक रचनाकार के लिए भाषा के सन्दर्भ में विभिन्न चुनौतियों का सामना करना पड़ता है— अपनी विशेष दृष्टि के कारण । रचनाकार के शब्दों में— ' मैं ऐतिहासिक नाटक बघिक लिखे हैं, इसका कारण एक तो राष्ट्र की संस्कृति में मेरा विश्वास है जिसका विकास करने में हमारे ऐतिहासिक महापुरुषों का विशेष हाथ रहा है । दूसरे ऐतिहासिक जीवन के एक निरूपण से हमारे वर्तमान जीवन को एक नैतिक धरातल प्राप्त होता है । ' १६ ' औरंगजेब की आखिरी रात ' में ऐतिहासिक रचनाकार के नियमों का निर्वाह वापसोपान्त हुआ है । प्रस्तुत उद्धरण की भाषा मुलकाल का बोध कराने में रचनाकार विलम्ब नहीं करती—

बालम : (मारी साँस लेकर) जितने सारी बिन्दगी तुम का जाम पिया है उसे दवा का जाम क्या फायदा होगा ? इसे फेंक दो जीनत, उस खिड़की की राह फेंक दो ।

जीनत : बालमसाह ! यह दवा — (छिक्ती है)

बालम : (तीव्र स्वर में) जीनत ! हम अब भी हिन्दुस्तान के बादशाह हैं । हमारे हुकम की शम्शीर अब भी तैब है । फेंको यह दवा । ' १७

यदि नाट्यकार के अन्दर कवि हृदय है, तो अवसर पासे ही नाटक में जागृत हो जाता है और नाटक उससे बच नहीं पाता। अवश्य कवि व्यक्तित्व वातावरण को कलात्मक ढंग से क्रियाशील करने में तत्पर हो जायेगा। 'बौरंगजेब की बाखिरी रात' में यही स्थिति है। इसकी फकड़ है शान्तिमलिक के शब्दों में— 'ऐतिहासिक रचनाओं के संवादों में भाषा सौष्ठव के तत्त्व प्रचुर मात्रा में विद्यमान हैं। इनमें यत्र - तत्र काव्यमयी साहित्यिक भाषा में बड़े कलात्मक चित्र प्राप्त होते हैं। ऐसे स्थलों पर उनका सौन्दर्यशील कवि हृदय का रूप अभिव्यक्त हो उठा है।' १८ 'बौरंगजेब की बाखिरी रात' में कवि व्यक्तित्व नाटककार व्यक्तित्व पर छावी नहीं है, बल्कि दोनों में सुन्दर सामन्वत्य है। दूसरे शब्दों में कवि हृदय ने नाटककार को प्रभावित किया है न कि नाटककार ने कवि हृदय को। रचनाकार पात्रों की चाहे जित्त मनः - स्थिति का चित्रण कर रहा होता है, एवं स्व विम्ब से निरूपित काव्यात्मक पंक्तियाँ उसे अधिक प्रवाह देती हैं। 'बौरंगजेब की बाखिरी रात' में जहाँ भी बौरंगजेब का संलाप एवं पश्चात्ताप है काव्यात्मक पंक्तियाँ उसके व्यंजन सौन्दर्यवादा को द्विगुणित करती हैं। प्रस्तुत उद्धरण सत्य है—

' देखती हो वह बैरे ? कितना उरावना । कितना खीफनाक । दुनियाँ को अपने स्याह परदे में लपेटे हुए है । गोया वह हमारी जिन्दगी हो । इसमें कभी चुबह नहीं होगी जीना ? आर होगी भी तो वह इसके काठे समुन्दर में डूब जायेगी । इस बैरे में सूरज भी निकले तो वह स्याह होगा ।' १९

प्रत्येक रचनाकार इस बैरे से जूझता है- अपने जूझनकाल में। समाज में जाच्छाकित्त बैरे से जूझकर रचना करना और अपनी प्रेरक तत्त्वों का अभिज्ञान— कराना रचनाकार का धर्म है। ऐसा बैरे जो - 'दुनियाँ को अपने स्याह परदे में लपेटे हुए है' मानव जीवन की विवशता है, पर रचनाकार के जीवन में वह पियशता मात्र बनकर नहीं रह जाती। बैरे से निरन्तर जूझना उँवाले की ओर जाने की प्रवृत्ति है— अपनी - अपनी रचनात्मक शक्ति के अनुसार। प्रकृति का अनिवार्य धर्म बैरे का संग्रमण मानव जीवन में होते होते कितना मथंकर रूप हो जाता है इसका अनुभव किया जा सकता है - पूरे उद्धरण में। बैरे की शक्ति प्रबल है क्योंकि वह 'दुनियाँ को अपने स्याह परदे में लपेटे हुए है।' इसकी शक्तियों का बहसास इस पंक्ति 'दुनियाँ ---- है' में निश्चित

बिम्ब द्वारा अधिक होता है। 'इसमें कहीं सुबह नहीं होगी जीनत?' में विवशता है। 'आर होगी भी तो वह इसके काले समुन्दर में डूब जायेगी। इस खेंबरे में तूरज भी निकले तो वह स्वाह ही जायेगा' में सुन्दर बिम्ब योजना है, जो दृश्यों का सम्पूर्णता में लक्ष्मणात्कार कराती है। पूरी की पूरी लक्ष्मणात्कार पंक्तियाँ सहाय्युक्ति उत्पन्न करती हैं— पात्र की विवश स्थिति पर और समाज के समस्त मानव जीवन की स्थिति पर। रचनाकार का धर्म व्यष्टि से समष्टि की ओर है न कि समष्टि से व्यष्टि की ओर।

'बाँहंगेब की आरिरी रात' में बिम्ब का प्रस्तुतन पात्रों की ऐसी से हुआ है। ऐसी बिम्ब - योजना में उपादानों की अधिकता की किसी प्रकार प्रय नहीं दिया गया है। बिम्बों की सहजता ही विशेषता बन जाती है—

'जिस तरह सुबह होने से पहले रात और भी सुनसान और खामोश हो जाती है, उसी तरह मौत से पहले हमारी सारी शिकायतों का शोर खामोश हो गया है।'^{२०}

मानव जीवन को सुख अत्यधिक आनन्दित करता है, तो दुःख उत्पन्न दुःखदायी। पर दुःख को फेले की मोघृषि साथ रहे तो वह उतना कष्टकर नहीं लाता। सबसे अधिक दुःख तो दुःख को नकारने में है। जो जीवन का अनिर्वाह सत्य है उससे व्योक्ति क्यों? जीवन - मरण प्रकृति का नियम है। जीवन जब व्यक्ति को प्रतिकर लाता है, तो दुःख को भी सहजता से नियम मानकर लिया जाय तब उसका भयंकर रूप कुछ सहज हो जाता है और व्यक्ति उसे लुशी से फेले लेता है। अभी इस मोघृषि के कारण रचनाकार की सुबह से पहले की रात का सुनसान और खामोश होना और मौत के पहले की सारी शिकायतों के शोर की खामोशी एक जैसी लाती है। दोनों की समानता इस बिम्ब में कितनी सजीव हो उठती है इसका अनुभव किया जा सकता है। उर्दू का 'खामोश' शब्द स्थिति की विराटता को ध्वनित करता है। सहानुभूति उपजाने में काल का प्रमुख साथ है। कतिपय में बाँहंगेब की कुरूपता (धर्म विरुद्ध वाचरण की) जहाँ क्रोध उत्पन्न करती है वहीं वर्तमान की विवशता एवं पश्चात्ताप सहानुभूति।

सौन्दर्य यदि दुःख के खेंबरे में है, तो जीवन की विमीणिका मृत्यु में भी। खुद

को बचाने की इच्छा नहीं, दूसरों के मार्ग-निर्देशन की इच्छा दृढ़ है। बिम्ब के बिना संवाद प्रभावशाली नहीं होता, विपन्न अवश्य होता। यह उतना सत्य है, जितना जीवन—

‘ इस जिन्दगी के चिराग में अब तेल बाकी नहीं रहा— । इस साक के पुतले को कफन और ताबूत की जेबाइश की जरूरत नहीं ।

‘ हमें खुशी होगी अगर हमारी कब्र पर कुदरती सब्ज मलमल की चादर बिछी होगी ---’ २१

व्यक्ति क्षीण है, किन्तु उसकी भाषा नहीं। ‘ इस जिन्दगी के चिराग में अब तेल बाकी नहीं रहा ---’ में व्यर्थ का आलोक है। यह करुण भावना को जागृत करता है। एक व्यक्ति (औरंगजेब) जो अपने जीवन से सन्तुष्ट नहीं है, क्योंकि उसने क्रूर कर्म के अतिरिक्त कोई कार्य नहीं किया उसके अन्दर पीड़ा है— जिन्दगी के चिराग में तेल बाकी न रहने की। जीवन के अशेष दिनों में शायद वह अच्छे कार्यों को करके पापों का प्रायश्चित्त करता। ऐसे जीवन में यदि अधिक पीड़ा है तो क्रूर कर्मों को करते हुए मृत्यु - शैया पर जा जाने की। पर जीवन नहीं तो क्या, अन्तिम संस्कार से वंचित रहकर औरंगजेब अपनी क्रूरता का प्रायश्चित्त करके कुछ सन्तुष्टि हासिल कर लेना चाहता है। यदि क्रूरता से इतनी अधिक पीड़ा फैली पड़ती है, तो जीवन की उदार दृष्टि श्लाघ्य नहीं? ऐसा प्रतीत होता है यह करने के बावजूद ‘ हमें खुशी होगी अगर हमारी कब्र पर कुदरती सब्ज मलमल की चादर बिछी होगी ---’ वह भीतर-भीतर इतना विह्वल और उद्विग्न है कि उसके अन्दर मृत्यु की स्वीकृति में प्रेम मिश्रित पीड़ा है। क्रूरकर्म व्यक्ति के अन्दर जाँम है, जो उदार भावना के प्रसुप्त रह जाने का।

रामकृष्ण वर्मा अपने में एक मौलिक रचनाकार हैं— अपनी मौलिक दृष्टि के कारण। पूर्ववर्ती नाटककार (प्रसाद) से प्रभावित होकर भी उन विचारों को नवीनता के साथ पुनस्थापित करते हैं। बच्चन सिंह की अघारणा इस सन्दर्भ को दृढ़ता प्रदान करती है— ‘ डा० वर्मा हिन्दी - रसांकी के जन्मदाताओं में से एक

हैं। वे आदर्शापी कलाकार हैं, किन्तु उनकी आदर्शापिता का मूल्यार है वास्तविकता। जीवन की वास्तविकता को कल्पना के सहारे वे आदर्शापी मोड़ दे देते हैं। व्यर्थ के नाम पर गन्दे, कुत्सित और वाचनात्मक चित्र लाँचना उन्हें वांछनीय नहीं है। * २२

॥ स न्द र्भ ॥

- १- डॉ० रामकुमार वर्मा : रत्नतरश्मि : पृष्ठ - ११८
- २- - वही - पृष्ठ - १२०
- ३- - वही - (इन नाटकों की शैली) पृष्ठ-१४
- ४- - वही - पृष्ठ - १३४
- ५- डॉ० बच्चन सिंह : हिन्दी नाटक : पृष्ठ - २१२
- ६- डॉ० रामकुमार वर्मा : रत्नतरश्मि : पृष्ठ- १४ - १५
- ७- - वही - पृष्ठ- १३६
- ८- - वही - पृष्ठ- १३७
- ९- - वही - पृष्ठ-१३६
- १०- डॉ० शान्तिमल्लिक : हिन्दी नाटकों की शिल्पविधि का विकास : पृष्ठ-४७६
- ११- डॉ० रामकुमार वर्मा : रत्नतरश्मि : पृष्ठ - १३३
- १२- - वही - पृष्ठ - १२८ - १२९
- १३- - वही - पृष्ठ - १२४
- १४- लालोचना-६० विनेश्वर प्रसाद : प्रसाद की इतिहास दृष्टि : पृष्ठ - ४०
- १५- डॉ० रामकुमार वर्मा : रत्नतरश्मि : पृष्ठ - १३५
- १६- सं० रामचरण महेन्द्र : डॉ० रामकुमार वर्मा (उमाशंकर सतीश द्वारा साक्षात्कार) हिन्दी नाटक सिद्धान्त और विवेकन : पृष्ठ - १९९ - २००
- १७- डॉ० रामकुमार वर्मा : रत्नतरश्मि : पृष्ठ - १३७
- १८- डॉ० शान्तिमल्लिक : हिन्दी नाटकों की शिल्पविधि का विकास : पृष्ठ-४७७
- १९- डॉ० रामकुमार वर्मा : रत्नतरश्मि : पृष्ठ - १२३
- २०- - वही - पृष्ठ - १३३
- २१- - वही - पृष्ठ - १४०
- २२- डॉ० बच्चन सिंह : हिन्दी नाटक : पृष्ठ - २१०

॥ मुनेश्वर : ' ऊसर ' ; ' ताँबे के कीड़े ' ॥

' ऊसर ' (सन् १९३८) ' ताँबे के कीड़े ' (सन् १९४६) आधुनिक जीवन की गहन संश्लिष्ट तथा जटिल, किन्तु आकुल इष्टपटाहट की नाट्य अभिव्यक्ति है, न कि पुरानी लकीर की पुनरावृत्ति । एकांकी होने के बावजूद ये अपने व्यं सम्प्रेषण में सम्पूर्ण नाटक हैं, जिनमें किसी एक समस्या को सुलझाने की प्रवृत्ति न होकर एक व्यापक किन्तु अमूर्त वस्तु ज्ञात की अज्ञातियों, अमानवीयताओं और निरर्थकताओं से जूझने की नाकाम कोशिश है । इन्हीं व्यं में ये नाटक आधुनिक समाज के अन्तर्विरोधों के नाटक हैं ।

यद्यपि अपने प्रारम्भिक नाटकों ' श्यामा — एक वैवाहिक विडम्बना', ' प्रतिमा का विवाह ' में मुनेश्वर नाटक की प्रचलित परम्परा का अतिक्रमण नहीं कर सके हैं— ' प्रायः समस्त नाटककार जो फेटीकोट की शरण लेते हैं, दो पुरुषों को एक स्त्री के लिए आम्ने - साम्ने खड़ा कर संघर्ष उत्पन्न करते हैं । मैं भी यही किया है'— किन्तु धीरे - धीरे उन्हें प्रचलित परम्परा के षोषण का कटु आभास होने लगा । ' ऊसर ' में प्राचीन परम्परा से हटकारा पाने की सक्रिय ललक है । रमेश तिवारी ने ठीक कहा— ' ऊसर ' मुनेश्वर की नाट्य प्रतिमा का लम्बा मध्यवर्ती माग है, जिसमें प्रचलित पद्धतियों का काफी कुछ त्याग और नवीनता का कुछ अधिक ठोस तथा मूर्त रूप में ग्रहण है, यद्यपि अभी प्रचलित सामाजिक नुस्खे को पूरी तरह छोड़ा नहीं गया है । ' आधुनिक, ईमानदार नाटककार प्राचीन नाटककारों की नाट्यदृष्टि को दुहराता नहीं है, बल्कि उससे प्रेरणा ग्रहण करता है । इस दृष्टि की फलक मुनेश्वर के व्यक्तित्व में मिलती है । ' ताँबे के कीड़े ' की भाषा में सर्वात्मकता की चरम स्थिति है और यह मुनेश्वर की नाट्य प्रतिमा को पहचानने का सफल उपाय है । ' ताँबे के कीड़े ' में उनका क्रान्तिकारी स्वभाव— परम्परा और रुढ़ियों को हिन्न-मिन्न कर देने की, सामाजिक विसंश्लिष्टियों और बदलते मानवीय रिश्तों से इनकार करने की स्थिति नहीं है, बल्कि इसमें आधोपान्त स्वार्थ पर टिके मानव प्रकृति को विशेष ढंग से अभिव्यक्त किया गया है, पात्रों के अन्तर्द्वन्द्वों के साथ । एक नाटककार की हंसियत से डा० विष्णुकुमार अवाल ने मुनेश्वर को सही रूप में पहचाना— ' यह मुनेश्वर की शक्ति है कि वे ' ऊसर ' से ' ताँबे के कीड़े ' तक की इलांग ला

सके और नये नाटक को जन्म दे सके। प्रचलित शैली और प्रथा से मुक्त होकर जीवन के ढाँचे को धिना मरोड़े देखने की ताकत 'ताँवे के कीड़े' में मिलती है।^३

पूर्व नाट्य परम्परा से परे और बोलचाल की भाषा का नया रूप सर्वप्रथम 'ऊसर' और 'ताँवे के कीड़े' में मिलता है। ऐसे समय में जबकि साहित्य की भाषा और बोलचाल की भाषा में लम्बा अन्तराल था मुवनेश्वर की भाषा अपनी में बहुत बड़ी चुनौती है। बोलचाल की भाषा जीवन का जितना व्यापक रूप सम्प्रेषित कर सकती है, उतना समृद्ध भाषा नहीं। इस प्रकार की अहत्वपूर्ण चिन्ता में मुवनेश्वर ने पहल की, नाटक के माध्यम से। मुवनेश्वर द्वारा निराला की भाषा समस्कार की लालोचना, उनकी सहज माणिक दृष्टि का परिचायक है—'उसका वाद्री कौमल्य, उसका मस्तानाफ, उसकी दोस्ती, उसकी कविता में कहीं नहीं जाहिर होती, जाहिर होता है एक कलाकार जो कलम हाथ में लेकर सोचता है और समस्कार के लिए भाषा का सहारा लीजता है। जाहिर होती है उसकी कटुता जो उसके कवित्व से कला होते ही विफलता प्रतीत होती है।' बोलचाल की भाषा की सहजता 'ऊसर' में देखी जा सकती है—

गृहस्वामिनी : रिकार्ड सुनियो ? पर कोई नया रिकार्ड तो हमारे पास है नहीं।

युवक : (बाँठ जवाकर) कोई गाना ही गारें।

(— — —)

गृहस्वामी : जो बैटियों, गावो न —

मोटी रमणी : बाप गाइर, इन केकारियों को क्या जाता है ?

गृहस्वामी : ओही, तो बाप ही गाइर।^५

यहाँ रचनाकार भाषा की सहज वृत्ति के लिए चिन्तित है, किन्तु अर्थ की व्यंजना के लिए उससे कहीं अधिक परिशान है— परीक्षा में। तात्पर्य यह है कि प्रत्यक्ष में भाषा जितनी सहज है अर्थ व्यंजना की दृष्टि से उतनी ही गम्भीर। सन्दर्भ के अरूप अर्थ का सन्निवेश है। बोलचाल की शब्दावली सामान्य व्यवहार में जहाँ एक अर्थ देती है, वहीं सर्जन के क्षेत्र में बाकर बहुआयामी हो जाती है। 'रिकार्ड' का तात्पर्य यहाँ सामाजिक परिप्रेक्ष्य से है, जिसको रचना में लिया जा चुका है। प्रतीक सजा रचनाकार समकालीन संवेदना से संविद्ध रहता है चाहे वह मध्यकालीन रचनाकार हो, चाहे

झागावादी या सत्कालिन । पहले संवाद में गृहत्यागिणी द्वारा रिहाई सुनाने का आग्रह है, किन्तु आगे जाण उसका विचार परिवर्तित हो जाता है, क्योंकि इस रिहाई में पूर्व नाटककारों ने सामाजिक जीवन का संीत अपने - अपने ढंग से पेश किया है और काल के प्रवाह के साथ इसकी ल्य धीमी और पुरानी पड़ गई है । विचित्र स्थिति यह है कि पुराना रिहाई व्यक्ति सुनना - सुनाना नहीं चाहता और नया रिहाई है ही नहीं जो आज की सामाजिक विसंतियों को अपने स्वर में गतिशील कर सके । नये रिहाई की अनुपस्थिति एक गाना मात्र गाने के लिए विवश करती है । उसके बाद तो गाना भी किसी के मुख से मुखरित नहीं होता । बस एक दूसरे पर टाला भर जाता है, क्योंकि यथार्थ को अभिव्यंजित करने का साहस आज किसी में नहीं है और ऐसे में सी अपने बचाव के लिए कोई न कोई रास्ता ढूँढते हैं ।

‘ ऊचर’ और ‘ ताँवे के कीड़े ’ दोनों नाटकों में योउवाह की शब्दावली की कोई सीमा निर्धारित नहीं । गम्भीर और केशुकी स्थितियों के कलात्मक चित्रण के लिए योउवाह की शब्दावली का प्रयोग करने में किसी प्रकार का संकोच नहीं । जीवन के यथार्थ को संकित करने के लिए उसी तरह की भाषा का प्रयोग ‘ ताँवे के कीड़े ’ में भिन्नता है । ‘ ताँवे के कीड़े ’ सत्कालिन प्रचलित नाट्य शैली शिल्प ने एकदम भिन्न, निगान्त प्रयोगशील और संश्लिष्ट संवेदनाओं का नाटक है— अपने संग्रहित रूप में एक लम्बा पूरा नाटक । यह नाटक को उसके रचना - बन्ध से सर्वथा मुक्त करता है और बस्त - व्यस्त समाज की पीड़ा को, अन्तर्व्यंथा को, चारों ओर व्याप्त क्षमानता को, विघटन को, बड़े तीरेफन और बड़ी गहरी इरुणा के साथ निबन्ध होकर व्यक्त करता है । ६

(लड़के हँसते हैं)

थका ब० : बच्चा बच्चों, वत एक पहली बूमो (ताली बजा कर पट्ट लहने में) — कालेज के बच्चों, बूमो— क्या तुम ऐसी चिड़िया का नाम बता सकते हो, जो उमड़ती निडर घटाओं के बीच नाचती है, जिसके पर में बाठ रंग होते हैं— पर — जो कुचे की तरह भौंकती है ।

एक लड़का ? (रुबाँया) नहीं ।

थका ब० : (खुशी से तालियाँ पीटकर नाचने लगता है) तुम नहीं बता सकते, तुम

अभी बच्चे हो । मैं जानता था, तुम नहीं बता सकोगे । --- जो, मोर --- मोर,
--- मोर तुम नहीं जानते ? --- मोर --- ।

एक लड़का : (कड़ककर) लेकिन मोर भाँकते कहाँ हैं ? * ७

बोलचाल की भाषा सहज होकर सही अर्थ की प्रतीति कराने वाली नहीं है यह मुवनेश्वर की भाषा की महत्त्वपूर्ण विशेषता है । यों तो प्रसाद और पूर्वती नाटककारों ने बोलचाल की भाषा का प्रयोग किया है, किन्तु मुवनेश्वर की भाषा में जो शरारत है, हरकत है वह सक्रियता उनमें नहीं है । उनके अफसर का ताली बपाना, पहली न बूम पाने की विवशता में लड़कों का रुखाँसा होना और संका रत्नाधान होने पर कड़ककर बोला ये सबके सब हरकत हैं और हरकत मात्र नहीं बल्कि ये सब भाषा में अर्थ का सन्निवेश कर रत्नाकार की भाषिक दृष्टि की विशिष्ट पहचान कराते हैं । बच्चे अभी अनुभव से अपरिपक्व हैं, इसलिए मोर उनकी दृष्टि में सही मोर है । मोर का भाँकना उन्हें वैसे ही चौंका देता है, जैसे अब तक के घनावटी नाटकीय कथार्थ में लिप्त मनुष्य का अस्मित नाटक देखकर चौंकना । अनुभव से धके अफसर की दृष्टि में मोर भाँकता है ठीक उसी तरह जैसे स्त्री भाँककर कहती है— ' मुझे नहीं मालूम कि मैंने तुमसे शादी क्यों की । ' इन पंक्तियों में एक साथ दो अर्थ की धारार्य होती हैं । एक तरफ नाटकीय स्थितियों की नाटकीयता में सज्जात्मक अनुभव का समावेश और दूसरी तरफ वैवाहिक सम्बन्धों की विडम्बना की शुरुआत जो बागे चलकर रावेश के ' बाघे क्यूरे ' में प्रतिफलित हुई ।

भारतेन्दु और प्रसाद के बाद मुवनेश्वर ने धिरी - धिरी प्राचीन नाट्यभाषा से उला अपने अनुभव संसार के अनुकूल भाषा संसार का संस्कार किया । यदि भारतेन्दु की भाषा पात्रानुकूल और प्रसाद की रत्नात्मक ऐश्वर्य और संयम की भाषा है तो मुवनेश्वर की भाषा मीषण वन्तर्मन्थन, द्वन्द्व एवं हरकत की । वर्षों से दबी घुटन फूट पड़ने के लिए जाकूल है । भारतेन्दु और प्रसाद ने परतन्त्र परिवेश में अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता प्राप्त की थी जबकि मुवनेश्वर स्वतन्त्र परिवेश में अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता के लिए जागरूक थे, क्योंकि अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता सतत गतिशील रहती है— देश की समस्याओं को लेकर । ' क्यूरे नारी ' और ' स्कन्दगुप्त ' की परिणति ' ऊसर '

बाँर ' ताँबे के कीड़े ' है— क्योंकि जिस सामाजिक स्वतन्त्रता की इटपटाहट पहले थी, वह अब प्राप्त हो गई थी। अतः ' ऊसर ' बाँर ' ताँबे के कीड़े ' की माशा में उन्मुक्तता है, प्रवाह है बाँर उसके बन्दर कहीं गहरी वेदना है—

' यह कैसी पाटी' है। (टहलता हुआ) बाप लोग वाकई ---- (फिर बैठ जाता है) मैं कहता हूँ कि जाने वाली जेनेशन, चाहे वह बिल्लियों की हो या सर्पों की, हमसे अच्छी होगी ---- हमसे ।' ६

गृहस्वामी के संवाद में बाधुनिक जीवन की विसंतियों के प्रति आक्रोश, समूचे जीवन की समूची निष्क्रियता बाँर ऐसे में जीवन जीते जाने की विवशता का यथार्थ अंकन है। संवाद में निहित आक्रोश के मूल में जीवन की निष्क्रियता बाँर ऊब है। गृहस्वामी का टहलते हुए बैठ जाना— जीवन की निष्क्रियता की तरफ संकेत है। ' मैं कहता हूँ कि जाने वाली जेनेशन, चाहे बिल्लियों की हो या सर्पों की हमसे अच्छी होगी ---- हमसे, में जीवन की जड़ता बाँर कर्मण्यता पर गहरा व्यंग्य है, जिसकी बिल्लियाँ और सर्पों से भी गया बीता बताया गया है। यह पूरे जात्मविश्वास के साथ कहा गया है। अन्त में ' हमसे ' की पुनरावृत्ति विश्वास को बृद्ध करने के लिए की गई है। अगिव्यक्ति की उष्णता अपने मूल रूप में सम्प्रेषित होती है। मुनेश्वर के मिजाज की उष्णता का चिन्तन डा० सत्यप्रताप सिन्हा ने किया है— ' स्पष्ट है कि तैबी में ठंडापन नहीं होता बाँर यह ठंडापन न होना ही उनकी दुर्गलता थी। यदि वे ठंडे दिमाग के रचनाकार रहे होते तो एक तो वे जीवित रहते बाँर हिन्दी के नाट्यलेखन को अपने सामने ही नयी दिशा दे गये रहते। लेकिन यह कल्पितार्थ कहा जायगा, कारण कहा जा सकता है कि यदि वे ठंडे रहे होते तो ऐसी रचना ही नहीं कर पाते, किन्तु यह अमान्य है कि न्यूरोटिक रचनाकार को भी कम से कम नाटक लिखने के लिए बहुत हितावी होना पड़ता है बाँर यह गुण मुनेश्वर में नहीं था। तो भी कारवाँ के संहर द्वारा बाँर कुछ छिट फुट भी मुनेश्वर की जो रचनाएँ प्राप्त हैं, वे यह सिद्ध कर देने के लिए पर्याप्त हैं कि मुनेश्वर के पेटे में केवल हिन्दी के ही नहीं बल्कि अन्य भाषाओं के बाधुनिक नाटककार भी बँये हुए हैं ।' १०

मुनेश्वर ने नाटक में शब्दों के सौन्दर्य, ध्वनि को उतना महत्वपूर्ण स्थान नहीं दिया, जितना प्रवाह को बाँर यही नाटक को शक्तिशाली बनाता है—सर्वनात्मकता

की दृष्टि से। नाटक की भाषा में प्रवाह उठी भाँति है जैसे समस्याओं का अन्त रूप। समस्याओं के प्रति रचनाकार की चिन्ता अधिक है, तो भाषा का प्रवाह भी अमरुत नहीं है, बल्कि वैयान है। "ताँबे के कीड़े" में मारुफ पति के संवाद में रचनाकार की अपनी चिन्ता है—"नहीं मुझे नाश करना ही पड़ा। छड़ा पड़ा इस वेमलजब, बेमानी, और अन्त शुरुवात के शिलाफ़। एक - एक पत्ती, एक - एक शब्द और एक - एक पत्थर के शिलाफ़।" ११

रचनाकार की दृष्टि में देश की समस्याओं के प्रति जितनी अधिक चिन्ता है, उतनी भाषा की सर्वात्मकता के लिए भी स्याति प्राप्त करने का वही मुख्य कारण कहा जा सकता है। "छड़ा पड़ा इस वेमलजब, बेमानी और अन्त शुरुवात के शिलाफ़" में उर्दूशब्द वर्णों की भाषाकारों की परिधाति करते हैं। "एक - एक पत्ती, एक - एक शब्द और एक - एक पत्थर के शिलाफ़" रचनाकार के चुनौतीपूर्ण व्यक्तित्व को व्यंजित करता है, जिसके मूठ में समस्याओं का अन्वार रहा है। आप जिन समस्याओं को उनके चरमोत्कर्ष रूप में समझा जा रहा है उसे स्वतन्त्रता के शुरुवात में ही समझ लेता और मात्र समझना ही नहीं, बल्कि इतने गम्भीर रूप में लेता रचनाकार के परिपक्व व्यक्तित्व का धोतक है।

सामाजिक विसंक्रियाँ रचनाकार को धेक कर देती हैं, तो उसको रचना भी उससे बच नहीं सकती। संघर्ष आधुनिक नाटक की परिणति है और यदि उसकी भाषा भी सर्वात्मक हो तो रचना और अधिक स्याति प्राप्त कर लेती है। जादीश शर्मा की धारणा मुनेश्वर की भाषा दृष्टि के सन्दर्भ में सार्थक कही जा सकती है—"कौई कलाकार महान होता है तो इस कारण कि वह कुछ ऐसी रचनाएँ दे जाता है, जो अपने सर्वात्मक उत्कर्ष में बेबाड़ होती हैं, अपने से पहले और बाद के रचनाकारों के मध्य उसका सर्वात्मक व्यक्तित्व सबसे ज़्यादा दिखलाई देता है; वह किसी का अनुकरण नहीं करता और स्वयं उसका अनुकरण दूसरों के लिए दुस्ताथ्य होता है।" १२ ऊसर में व्यक्ति के व्यक्तित्व की उर्वरक ज़ामता एकदम नष्ट हो गई है और "ताँबे के कीड़े" में स्थिति अधिक उत्कर्ष पर पहुँच जाती है। "ऊसर" में उच्च मध्यमगीय जीवन की रिक्तता और उसके मरने के धोये रूप का क्रमिक विकास है, जिसमें सामाजिक व्यर्थ का मूलक रूपायित हुआ है—

‘ मैं उस भीड़ - भड़कने से बहुत भड़कता हूँ और औरतों को तुम नहीं जानते, जब बाहर के बादमी होंगे, तो वे बिल्कुल दूसरी हो जायेंगी और अपने प्रति से भी वही उम्मीद करेंगी । मैं आपके टेबुल पर फिंगर वोट, मैं सुनी भी न थी, पर मेरी मेम-साहब शायद यह दिखलाना चाहती थीं कि जैसे हम लोग हफ्ते में एक दिन फिंगर वोट करते हैं ---- वुह ---- ’ । १३

व्यर्थ स्थितियाँ— चाहे जिस रूप में हों उतनी नहीं मानव मन को सटकतीं, जितना उनका कनापटी रूप । आज जैसे स्वाभाविकता रह ही नहीं गई है सब कुछ कनापटी हो गया है । मनुष्य दूसरे से स्वयं को ऊँचा प्रदर्शित करने की लोड़ में ला हुआ है और उसी में धँसा है । यदि यह बात उसी तक सिमित रहती तो भी कोई बात थी जब वह अपना काली रूप खोकर दूसरों से भी वही अपेक्षा करता है तब उसका रूप अधिक क्रूर हो जाता है । ‘ औरतों को तुम नहीं जानते, जब बाहर के बादमी होंगे, तो वे बिल्कुल दूसरी हो जायेंगी और अपने प्रति से भी वही उम्मीद करेंगी ’ में आज के बादमी की विपरीत स्थिति है । ‘ वुह ’ शब्द में मध्य वर्ग का निरुद्ध भाव स्वयं अपने प्रति निहित है ।

‘ ऊसरे ’ का ट्यूटर कहीं अधिक संघर्षमय जीवन व्यतीत कर रहा है । उसका मूल कारण है मध्यवर्ग द्वारा उसकी स्थिति को न समझना । भारतेंदु और प्रसाद के समय की जना लोग शासक द्वारा परतन्त्र थी, किन्तु आज की स्थिति कम विषम नहीं है,— जिसमें एक ही देश और वर्ग के लोग एक दूसरे पर आधिपत्य जमाने के प्रयास में हैं—

‘ ट्यूटर : मैं सोचता हूँ कि यह इन्टेलिजेंट्स एक्सपेरिमेंटर का जीवन जो मैं —

(कृपा की ल पड़ता है, शायद उसका पैर जूते से छुल गया है । ट्यूटर एक छोटी धोड़ी के समान रुक जाता है । गृहस्वामी उछल पड़ता है) ’ १४

ट्यूटर का धोड़ी के समान रुकना उसकी परतन्त्रता और जीवन की कंपत्ता का प्रतीक है । कृपा का किला जैसे किसी अत्युत्थासित दुर्घटना का प्रतीक है । गृहस्वामी का उछलना उसके विरुद्ध की गई बात का बोधक है । अतः पहली पंक्ति में ट्यूटर का कन्वर्सेन्स है, जिसके द्वारा एक से एक विरोधात्मक स्थितियों की व्युत्पत्ति होती है ।

‘ ताँबे के कीड़े ’ में संघर्ष के उस रूप का साक्षात्कार होता है, जो वास्तव रूप

का दिग्दर्शन उतना नहीं कराता, जितना खान्तरिक रूप का । इस संघर्ष की परिणति न तो सशक्त घटना-विन्धास के कारण है और न ही पात्रों के संघर्ष के कारण । यहाँ दोनों स्थितियों का संश्लिष्ट रूप है और यही नाटक को शक्तिशाली बनाता है । जगदीश शर्मा ने रचनाकार की नयी दृष्टि को पहचाना— 'कलाकार के आत्म संघर्ष का एक और रूप— जड़ीभूत हो जाने के खतरे के विरुद्ध जुझ के नये आधर्मों की लोच के लिए जबाब प्रस्तुत होता— के दर्शन में उनके आंकड़ों में होते हैं ।' १५ 'ताँवे के कीड़े' का प्रस्तुत संवाद उसका सटीक उदाहरण है—

रिक्तेवाला : बादलों ने सूरज की हत्या कर दी, सूरज मर गया । मैं धूरियों का बोझ डूँता हूँ । मेरे रिक्ते में आइने लो हूँ । मैं आइने में अपना मुँह देखता हूँ । सूरज नहीं रहा । अब धरती पर आइनों का शासन होगा । आइने अब उगने और न उगने वाले बीज बला - बला कर लें ।

थका अफसर : मैं थका हुआ अफसर हूँ, (ऊँघा हुआ सा) मैं बहुत थक गया हूँ । अन्धे कुँ — मैं — जैसे एक - एक करके बीजें जमा हो जाती हैं । कुँ की डोर — मरी हुई सूखी बिल्ली — बेबी का जाँघिया — टूटा कन्स्टर — वैसे ही — वैसे ही थकान मेरे अन्दर जमा हो गई है । एक असाद और थकान ।

रिक्तेवाला : (तेजी से) बाह, अफसर ! आगे देखकर चलो । (टकरा जाता है) बाह ! तुम्हें मेरा एक आइना तोड़ दिया ।

(आउन्सर हँसती है— फुनफुना बघाती है) १६

एक के बाव एक विरोधी स्थितियाँ सामाजिक व्यर्थ को गतिशील करती हैं, जिससे मस्तिष्क में संवेदना का संचार होता है । रिक्तेवाले के संवाद में कोई तारतम्य नहीं है, कोई सम्बद्धता नहीं है, सब जैसे अस्त - व्यस्त हैं, ठीक आज की अवस्था की तरह, किन्तु उसमें मानव मन की समूची अन्तर्व्याप्ता समाविष्ट है । इस संवाद में व्यर्थ के कई तरह जमे हुए हैं, जिनके विभिन्न रूप को उसकी सूक्ष्मता से ग्रहण करना प्रेक्षक का कार्य है । 'बादलों ने सूरज की हत्या कर दी, सूरज मर गया' में कई बिम्ब हैं, जिसका सम्प्रेषण भी कई रूपों में होता है— एक साधारण व्यर्थ में बादलों द्वारा सूर्य का ढँक लिया जाना और दूसरा विशिष्ट व्यर्थ सामाजिक अवस्था में व्यक्ति

की वेदना । ऐसे समाज में व्यक्ति के लिए जीवन की आशा निरर्थक नहीं, बल्कि प्रेम पैदा करने वाले आत्माओं के सदृश हो गई है ।

एक वाक्य का दूसरे वाक्य से ही नहीं बल्कि एक संवाद का दूसरे संवाद से भी तारतम्य नहीं है । मध्यवर्ग और निम्न वर्ग की विवशता, पीड़ा को बढ़े ही कारुणिक ढंग से व्यंजित किया गया है, जो उवाच नहीं है, उसके लिए जिज्ञासा है, उसमें आकर्षण है और संवेदना को क्वीटने की क्षमता है । 'अन्धे कुँ' ----- जमा हो गई है ' विम्ब बफ़सर के जीवन की धकान को बढ़े मार्मिक ढंग से उन्प्रेषित करता है । मध्यवर्ग का जीवन अन्धे कुँ के तमान होना और उस पर भी धकान उसके जीवन की उद्देश्यहीन बना देती है । यह धकान, धकान मात्र नहीं है, इसमें उद्देश्य की पूर्ति न होने का असाद है । व्यक्तियों के अन्दर भिन्न - भिन्न प्रकार का संघर्ष है, जिसकी उत्पत्ति एक दूसरे के कारण हुई है । संघर्षशील बफ़सर का रिक्शेवाले से टकरा जाने के परिणामस्वरूप संघर्ष का दूसरा रूप गतिशील हो जाता है, शब्दों की टकरावट से एक नये सृजनशील वर्ण का साक्षात्कार होता है ठीक वैसे ही जैसे बफ़सर से टकराकर रिक्शे वाले अर्थात् निम्नवर्ग का असाद अभिव्यक्त होता है । सच्चे साहित्यकार को मविष्य देखकर चलना चाहिये, ऐसे में उसका अनुभव परिपक्व हो सकेगा और वह अपनी पीढ़ी के प्रेम का निवारण तो करेगा ही, साथ - साथ आगे जाने वाली पीढ़ी भी उससे सबक सीखेगी — यह रचनाकार का उद्देश्य है, जिसको उसने सशक्त भाषा में अभिव्यक्त किया है । निचले दो संवर्दों (एक असाद और धकान —— आह बफ़सर) के बीच का अन्तराल वर्ण की दृष्टि से अनुपयुक्त नहीं ठहरता है, बल्कि यह कथित संवाद से कहीं अधिक महत्वपूर्ण बन जाता है— समाज के प्रत्येक वर्ग का संघर्ष एक दूसरे के कारण उद्भूत हुआ है । उच्च वर्ग व्यवस्था की बेमानी, बेमतलब और अन्तःशुरुवात से परेशान है, मध्यवर्ग के हार्थों परतन्त्र है और निम्नवर्ग का अन्तरिक संघर्ष मध्यवर्ग के कारण है । एक का संघर्ष अज्ञाने दूसरे में त्रियाशील हो जाता है । अनाउन्सर का छँसना एक व्यंग्य है, आलौचना है ' बापे बधुरी ' के पुरुष एक की तरह, ' पहला राजा ' के पुत्रधार की तरह । यह रचनाकार की नवीन दृष्टि का परिचायक है ।

' ऊसर ' और ' ताँबे के कीड़े ' विस्तृत नाटक हैं । इसलिए इसकी भाषा

में एक प्रकार की उन्मुक्तता है, निश्चलता है, अस्वानामिकता नहीं। भाषा की सर्वात्मक व्यक्तता के लिए एक तरफ़ इनके पात्र उल्लूक कर सकते हैं, नाटकीय प्रदर्शन कर सकते हैं, गा सकते हैं, तो दूसरी तरफ़ एक संवाद के प्रत्युत्तर में मौन भी रह सकते हैं। कहानी, उपन्यास की अपेक्षा नाटक में शब्दों के बीच विराम का, शब्द की अनुपस्थिति का और शुद्ध मौन का कहीं अधिक महत्वपूर्ण स्थान होता है। 'ऊसर' में जीवन की त्रासदी का कारुणिक अंकन है—

गृहस्वामी : (युवक से) तुम वहाँ गये थे ? मैं कहता हूँ, जब रात को तुम्हें पढ़ना हुआ करे, तो शाम को साइकिलवाज़ी न किया कीजिए। (धुक्ता है)
भार्ल्यान, इसमें जाय ही का फ़ायदा है—

युवक : (चुप है— जैसे चुक रहकर वह उसे हरा देता) १७

विराम के साथ-साथ मौन की सम्भावनाओं का प्रयोजन सिद्ध करने में प्रेक्षक जब उस (कलाकार की अनुभूति) तक पहुँच जाता है, तब वहाँ अन्य समस्याओं का भी साक्षात्कार हो जाता है और वह उसकी गहराई तक डूबता जाता है। ऐसे में भाषा के कई स्तर हो जाते हैं। एक व्यक्ति दूसरे व्यक्ति के जीवन की रफ़्तार को एकदम समाप्त कर देना चाहता है, इस बात को गृहस्वामी बड़े आत्मविश्वास के साथ कहता है 'मैं कहता हूँ, जब तुम्हें पढ़ना हुआ करे तो शाम को साइकिलवाज़ी न किया कीजिए।' प्रशिक्षित युवावर्ग का जीवन बिल्कुल गतिविहीन हो गया है— मध्यवर्ग के कारण। ट्यूशन और साइकिलवाज़ी विरोधात्मक स्थिति है। युवक के जीवन की रफ़्तार गृहस्वामी के हाथ में है। इससे कहीं दर्दनाक स्थिति तब आती है जब गृहस्वामी कहता है—'भार्ल्यान, इसमें जाय ही का फ़ायदा है।' युवक का मौन जैसे गृहस्वामी के संवाद की आलोचना कर जाता है। गृहस्वामी की परोपकारी भावना का शिकार युवक न रहा होता तो शायद उसकी जिन्दगी कहीं अधिक बेहतर होती। एहसान पूर्ण शब्दों की बाढ़ में सब एक दूसरे को धराशायी कर रहे हैं।

मनुष्य चाहते हुए भी विद्रोह नहीं कर पाता, क्योंकि उसमें वह सामर्थ्य नहीं जबकि नाटक की भाषा में दोहरा सामर्थ्य है। डॉ० गिरिश रस्तोगी ने ठीक कहा—'ताँवे के कीड़े' की भाषा इस सत्य का सशक्त उदाहरण है कि नाटक भाषा से बनता भी है और भाषा को बनाता भी है, कि नाटक की भाषा पूरी

साहित्य की भाषा को बदल सकती है, नया रूप दे सकती है।^{१८} मरफ पति का संवाद मानव की विवशता को उकेरने में सक्षम है—

“ (डरकर) नहीं, मैं यह सब नहीं करूँगा । तुम ऐसे गैर-रियाज़ शब्द क्यों बोलती हो ? मथना । मैं नहीं जानता कैसे, लेकिन यह जानता हूँ कि यह बात सुनरूरी से कही जा सकती है । नहीं, मैं एकबारी शरीर को दिमाग के बन्धनों से ब्रह्म कर दूँगा । मैं लडूँगा, मैं शहीद हो जाऊँगा, मैं जनबियों की भाषा बोलूँगा (जैसे वह दूब रहा हो) मैं सूरज का गला घाँट दूँगा । — मैं --- मैं --- ” १६

व्यक्ति यथार्थ से विलास कटने की कोशिश करता है उतना कँसता जाता है, क्योंकि यथार्थ को कब तक झुठलाया जा सकता है ? यथार्थ से साज्जात्कार करने का साहस नहीं है, इसलिए वह मजबूत है और कावटीयता का इतना बादी हो गया है कि यथार्थ से चौंका उठता है । साहित्यिक भाषा से उल्टा ऐब्सर्ड नाटकों की भाषा प्रेक्षा को चौंका देती है तभी वह (मरफ पति) कहता है— “ तुम ऐसे गैर-रियाज़ शब्द क्यों बोलती हो ? ” “ गैर रियाज़ ” उर्दू शब्द है जो अपनी भाव मंगिमा सहित व्यं सम्प्रेषित करता है । आत्मा और शरीर को मक्कर सत् तत्त्वों को झारिल करना देवताओं की समुद्र मन्थन क्रिया से प्रभावित है बाद में जिसका प्रयोग माथुर ने भी “ पहला राजा ” में किया है । “ नहीं, मैं एकबारी शरीर को दिमाग के बन्धनों से ब्रह्म कर दूँगा ”— मैं कायर्ता व्यंजित की गई है । “ मैं जनबियों की भाषा बोलूँगा ” मैं नाटककार की ऐब्सर्ड नाटकों की भाषिक सज्जामता के प्रति गहरी निष्ठा है और पूरे विश्वास के साथ वह नाटक में इसका प्रयोग कर रहा है । ऐब्सर्ड नाटक की विसंगत भाषा अपनी विसंगति के भीतर गहरे और बहुस्तरात्मक व्यं को सम्प्रेषित करती है, मले ही उसे पहचानने के लिए कुछ कोशिश करनी पड़ती हो । मुकेश्वर के नाटक “ ताँबे के कीड़े ” के घटनाक्रम में आकर्षण है, स्थायित्व है । ऐसे में जादीश शर्मा का मन्तव्य— “ ताँबे के कीड़े का लेखक दृश्य की संकुलता में विसंगति का बाँध उत्पन्न करने में तो सफल हुआ है, लेकिन वह न तो इस विसंगति को टौंक बना सका है, न उसके भीतर बमिप्राय की संगति की मरक ही दे सका है ”^{२०}

नाट्य वैशिष्ट्य को पहचानने की कोशिश से बचना है ।

“ ऊसर ” और “ ताँबे के कीड़े ” दोनों नाटकों में हरकर का सशक्त प्रयोग

हुआ है— सर्वात्मक अर्थ की दृष्टि से। हरकत की भाषा जीवन की आवश्यकता है। कम जोड़कर अधिक से अधिक अर्थ का सम्प्रेषण आधुनिक साहित्य (नाटक, कविता) की सफलता का मानदण्ड माना जाने लगा है, जिसके प्रति भुवनेश्वर प्रारम्भ से सज्ज थे। ' जाच जाता है, बहुत से शब्द अर्थ खो बैठे हैं या सम्प्रेषण के लिए फ़ाल्गुमय हो गये हैं। इनके सहारे हम कला कुछ चाहते हैं, कह कुछ और जाते हैं। इसलिए हरकत की भाषा का सहारा लेना अनिवार्य हो गया है। भुवनेश्वर ने ' ताँवे के कीड़े ' में इस भाषा का सशक्त प्रयोग किया है—^{२१} विपिन कुमार अग्रवाल ने गहराई से हरकत की भाषा को समझा है। प्रस्तुत उद्धरण द्रष्टव्य है—

मस० प० : मैं देखा और अपनी जीवन - संगिनी से बताया, मैं उसे कायल कर दिया कि बिना नाश किये बताया जा ही नहीं सकता।

(आउन्सर हँसती है और झुनझुना बजाती है)

धका० ब० : तुमने जरूर समझा दिया होगा और इस रिक्शेवाले का तुम नाश करना चाहते थे। तुमने क्या शब्द कहा था ?

-- -- --

रिष्वा० : (गर्व से) नहीं, हमको पीछे से ठोकर लाई गई, मैं रिक्शे के आइने में साफ़ देखा। शायद वह ठोकर जब तक दिलाई दे रही हो।

धका ब० : मैं सीटी बजाऊँगा। मैं अपनी ताकत सीटी बजाने में सतम कर दूँगा।

-- -- --

मस० प० : मैं हर वक्त सोते जागते देखता हूँ और रचता हूँ --- और कायम करता हूँ ---^{२२}

भुवनेश्वर परम्परा की नींव पर अपनी चिन्तन को टिकाने वाले रचनाकार नहीं थे। जैसा कि डा० सत्यव्रत सिन्हा ने इस सन्दर्भ में स्वीकार किया— ' भुवनेश्वर, परम्परा के पर्दे पर चीर लाने वाले तेज़ चाकू थे। ' ^{२३} यही कारण है कि भुवनेश्वर ने कहा— ' बिना नाश किये बताया जा ही नहीं जा सकता। ' नयी संस्कृति की नींव डालने के लिए पुरानी संस्कृति का बहिष्कार और उसके प्रति उत्पन्न प्रेम को समाप्त करना रचनाकार का परम कर्तव्य है। कर्तव्य का समापन यहीं से नहीं हो जाता, बल्कि उसमें भाषा की सर्वात्मक क्षमता के प्रति भी सार्थक चिन्ता व्यक्त की गई

है—तुम्हें क्या शब्द कहा था ? नहीं — रही हों— मानव के भ्रम की तरफ संकेत है। परंपरा के प्रति मानव मन में जो भ्रम बैठ गया है उस पर वह स्वयं तो विश्वास करता है, और दूसरे को भी उस भ्रम का शिकार बनाना चाहता है। आउत्सर्जक का हँसना और झुनझुना बजाना किसी विशेष परिस्थितियों में होता है— आलोचना या व्यंग्य के लिए, प्रश्नों को उद्घालने के लिए, विद्रोह करने के लिए, या अज्ञान्तमय वातावरण शान्त करने के लिए। थके अफसर का सीटी बजाने के लिए तैयार होना— सामाजिक विस्फोटियों में प्रक्षिप्त समस्याओं को हल करने की कोशिश है। अफसर इसके लिए तैयार तब होता है, जब थक चुका होता है और उस अवस्था को पार कर चुका होता है। यही भाव की कार्यरता है— एक मनुष्य की नहीं पूरे समाज की। मस्त्रूप पति का जीवन थके अफसर से कहीं ज्यादा बेहतर है, क्योंकि वह खुद स्वीकार करता है— ' मैं हर वक्त सोते जागते देखता हूँ और रचता हूँ - - - और कायम करता हूँ - - - इसमें रचनाकार की अपनी अवधारणा है— हर वक्त सामाजिक विस्फोटियों को सक्रिय प्रेरक के रूप में देखना, देखकर अनुभव की कसौटी पर कतना और सृजनात्मक आचरण देना, रचनात्मक ईमानदारी है। अतः आउत्सर्जक का हँसना, झुनझुना बजाना, थके अफसर का सीटी बजाने को तैयार होना कोई हरकत नहीं है, बल्कि वह हमें रचनाकार की अनुभूति तक पहुँचाकर संवेदना की अविषृद्धि करती है।

रब्सर्ड नाटकों में आकर्षण का मूल कारण है, उसके संवादों में क्लावट एवं क्षिप्रता की उपस्थिति। इसके अभाव में संवादों की वैतरणीय स्थिति दर्शकों को बाँध नहीं सकती और न ही उद्देश्य की पूर्ति कर सकती है। ' हर घटना एक चौकट का कार्य करती है, जिसमें कहीं गई वस्तु का एक रूप आकार ग्रहण करता है। ' २४ ' ऊसर ' और ' ताँबे के कीड़े ' दोनों नाटकों के संवादों में पर्याप्त क्लावट और क्षिप्रता है, जिसमें कई समृद्धि की अन्त सम्भावनाएँ हैं— गृहस्थानी का संवाद इसका सटीक उदाहरण है— ' (गम्भीर होकर) खैर, यह तो मजाक है, पर यह मैं जानता हूँ। मेरा यकीन है कि दुनिया के सब गौले - बाहूद एक आदमी की मर्जी से, चाहे वह हवारा भी ल दूर बैठा हो, फट सकते हैं। ' २५

संवादों में क्लावट नाटक की प्रकृति है, साथ - साथ भावात्मक दुरुहता उस प्रकृति

का आवश्यकता है। इस भाषिक परिप्रेक्ष्य में कथ्य उत्कृष्टतात्मक न होकर बहुबायामी हो जाता है— चिर परिचित शब्द और लय, किन्तु उसके नवीन प्रयोग से। नाटकीय घरातल पर रब्बड़ नाटक का भाषिक विधान किसी गहरी संरचना का अनिश्चित संकेत भर होता है। वैज्ञानिक विकास के साथ-साथ इसमें सम्कालीन व्यवस्था की तरफ गहरा व्यंग्य है।

‘ऊसर’ में यथार्थ की शुरुआत है, इसलिए यथार्थ के अंजन में संयम है और सामाजिक विस्तारियों के प्रति किसी प्रकार का श्रेणपूर्ण वताव नही है, बल्कि उसे एक तरह से नियति मान लिया गया है। ‘ताँबे के कीड़े की स्थिति’ दूसरी है, सामाजिक अव्यवस्था का चरम रूप। सदियों से सहन करती आ रही जनता अव्यवस्था की पीड़ा को फौड़ देना चाहती है— क्रान्ति के रूप में। ऐसे में नियति फूटी जाने लगती है। मरुफ पति के संवाद में सम्कालीन व्यवस्था के प्रति रचनाकार की विद्रोही प्रकृति साकार हो उठती है— ‘(जोशीली स्पीच) में इसके खिलाफ लड़ाई। मैं बान्दोलन करूँगा और उन्हें तोड़ूँगा। मैं बाल्मीर उड़ायाँ करूँगा। देखो मैं क्या-क्या करता हूँ। मैं बड़ी-बड़ी लाइब्रेरियों में जाग ला दूँगा। मैं शहरों और पर्वतों को स्याही की बूँद की तरह नक्शे से पोछ दूँगा। यह आदमी है, जानवर नहीं है। यह केवल अन्धा कुँवा है - - - मेरी बीबी बादलों में रहती है, पागल आमा हम सबको बचायेगी।’ २६

‘मैं इसके खिलाफ लड़ाई’ में सम्कालीन अव्यवस्था के प्रति रचनाकार की गहरी वैदना है, जिसके लिए संघर्ष एकमात्र रास्ता बचता है। पुरानी अव्यवस्था की नींव को तोड़कर वह नयी व्यवस्था कायम करने के पक्ष में है। ‘मैं बड़ी-बड़ी लाइब्रेरियों में जाग ला दूँगा’ प्राचीन साहित्य जो बाज के परिवेश के अनुकूल न होकर प्रतिकूल हो गये हैं, उनके होने और न होने में कोई फ़र्क नहीं है। ‘शहरों और पर्वतों को स्याही की बूँद की तरह नक्शे से पोछना’ पुरानी संस्कृति और सभ्यता को जड़ से समाप्त करना है, जिसमें आदमी जानवर हो गया है। मानव को मानव साबित करने के लिए सर्वप्रथम मानवता का संचार करना होगा और यह कार्य नयी संस्कृति एवं व्यवस्था द्वारा सम्भव है। सम्प्रामाणिक व्यवस्था रचनाकार के शब्दों में ‘अन्धा - कुँवाँ है, ‘अन्धेर नगरी’ की तरह। शब्दावली फ़ूक-फ़ूक क्लिष्ट नहीं है और

न ही शब्द सौन्दर्य के लिए किसी प्रकार की चिन्ता है, किन्तु संवादों का कसाव और डिप्रता भाव को अभिव्यक्त करने में विशेष सहायक है। इस सन्दर्भ में कैप्तिरर का मत स्पृहणीय है— 'वाणी की सर्जनात्मक शक्ति को न सम्भ्रना मनुष्य की आत्मा और संसार के आध्यात्मिक सत्य से आँसूँ मूँदना है।' २७

आधुनिक नाटक की सर्जना प्रतीकों, मुहाविरों, विम्बों की भरती के लिए नहीं हुई, बल्कि यहीं से भाषा के सर्जनात्मक प्रयोग की शुरुआत को अंगीकार करना सुझाव है। प्रसाद विम्बों के सर्जनात्मक प्रयोग में सर्जनात्मक व्यं का अन्वेषण करते हैं, तो भुवनेश्वर में बहुत बार व्यं पात्रों के बोलचाल के संवादों के बीच से सक्रिय होता है। सामान्य रूप में देखने पर जिसकी स्थिति पात्रों के समान दृश्यीय लाली है, उसमें भी व्यं का संचरण अपने में कम महत्वपूर्ण बात नहीं। इस प्रक्रिया का संकेत 'ताँवे के-कीड़े' का एक उद्धरण है—

'परे० रमणी : मेरी तरफ देखो। तुम्हें क्या मेरे बारे में यह नहीं सोचा कि मैं वादलों से निकलकर आई हूँ या वादलों में रह सकती हूँ। तुम निर्मला ही के बारे में यह बातें सोच सकते हो। मेरे लिए तुम - - -

मस०प० ? मैं सोचता कहाँ हूँ। सुनता हूँ - - - और खुद देखता हूँ, मैं देखता हूँ, मैं सिर्फ देखता हूँ। - - - बहुत सी बातें देख लेता हूँ। और बाद में मेरी कोशिश यह रहती है कि जो मैं देखता हूँ, कोई भी, सासकर - - - तुम न देखो। और इसलिए जो मैं देख लेता हूँ, उसे फौरन फोड़ना चाहता हूँ। - - - मैं - - - मैं तुमसे प्रेम जो करता हूँ।' २८

दो संवादों के बीच जिस तरह व्यं विकसित होता है, उसी रचना सर्जनात्मक भाषा की कसाँटी पर लगी उतरती है। मूल रचना की समस्या समाज में विकसित अमानवीय व्यवहारों और विखंडितियों की खोज है। पर क्या केवल दूसरों के बारे में सोचकर इस उद्देश्य की पूर्ति हो सकेगी? क्या इनके बीच एक ऐसा द्वैत है जो व्यष्टि से समष्टि की अपेक्षा करे? आधुनिक नाटककार का चिन्तन दूसरे स्तर का है। समाज की अव्यवस्थित स्थिति को विकसित करने में अपना कितना योगदान है, यह चिन्ता व्यक्ति का प्रमुख कर्तव्य है। मूल बात है— बाहरी स्थितियों को आन्तरिक स्थितियों से जोड़ना। संस्कृति का नवीन रूप भारतीय जीवन दर्शन और अपनी नयी

जापेश्वरताओं के अनुकूल विकसित हो सकता है। वाधुनिक समस्याओं की विराट स्थिति को पति (मास्फ पति) और पत्नी (परेशान रमणी) के संवाद में वात्मसात् कर लिया गया है, यह भाषिक सजाता का प्रत्यक्ष प्रमाण है।

रचनाकार की मूल दृष्टि है परम्परा की लैंक पर चलते मानव को बचाना— क्योंकि बाज का व्यक्ति सौचता नहीं है, सिर्फ देखता है और दूसरों को तो देखने में नहीं देना चाहता, सत्य को छिपाने की भरपूर कोशिश करता है— और उसके कर्तव्य के अनुकूल सार्थक मार्ग की तलाश है। ~ और इसलिए जो मैं देख लेता हूँ, उसे फौरन फौड़ना चाहता हूँ। - - - मैं - - - मैं तुमसे प्रेम जो करता हूँ ~— मैं प्रेम की वादशं स्थिति है— त्याग, जिसकी वाधुनिक समस्याओं के विश्लेषण की प्रक्रिया से जोड़ दिया गया है। इसमें सांकेतिक द्विम्ब है। ~ मैं सिर्फ देखता हूँ ~— समकालीन व्यक्ति की निष्क्रिय स्थिति को पूरे विश्वास के साथ अभिव्यक्त किया गया है। वाधुनिक नाटककार की विशेष चिन्ता रिक्ति में से सशक्त व्यं दूँ निकालने की रही है। रेब्सर्ड नाटककार हेरॉल्ड पिंटर की कथारणा भी उसी के अनुकूल है— मैं सौचता हूँ कि हम मौन रहकर ही भलीभाँति अपनी को अभिव्यक्त कर सकते हैं, अपनी बात कह सकते हैं। २६

जिस समय भुवनेश्वर का नाट्य साहित्य में आगमन हुआ, उस समय नाटक कृत्रिम यथार्थ की सुनिश्चित सीमा में बाबद्ध थे। क्रमबद्ध कथानक, महान और धीरोदात्त नायक, सोद्देश्यता और साहित्यिक भाषा उन नाटककारों की एक आवश्यकता होती थी, जबकि भुवनेश्वर के लिए किसी प्रकार की सीमा नहीं। मानव मन में अन्तर्निहित नैराश्य भाव, टूटते रिश्ते, द्वासीन्मुख मानवीय मूल्य जैसी विरंगत परिस्थितियों को भुवनेश्वर ने रचना का विषय बनाया और उसी के अनुकूल भाषा की रचना करके रचनात्मक दायित्व का निवाह किया। यद्यपि रेब्सर्ड नाटक का सैद्धान्तिक रूप सारत्र और कामू से प्रत्यक्ष रूप में सामने आया, किन्तु इसे व्यवहार रूप में परिणत करने का श्रेय भुवनेश्वर को रहा है और उन्होंने शिल्प के पुराने मानदण्ड को नये रूप में परिष्कृत किया। यथार्थ का पुराना ढाँचा जो व्यक्ति के मन में व्याप्त है, उसकी रेब्सर्ड नाटक के प्रति धारणा क्या होगी ? इससे रचनाकार परिचित है, किन्तु वह उसके उत्साह को मंग करने की कोशिश बढ़ाता है—

~ जिन्दगी और नाटक का प्राबल्य - - - एक ही है, यानी उन्हें को मुकम्मिल

कर देना । विरोध और विद्रोह को एक स्वर करना और उनमें एक केन्द्रीय महत्त्व जानी सेंट्रल थिनीफिकेंस हासिल करके उतका कर्कों पर एक फुनीका स्वर उपजाना कि वह उनकी बुद्धि, विचार और नज़र को उखार (हँसी) ३०

बाधुनिक नाटककार किसी भी भाषा की शब्दावली को रचना से परे करके नहीं देखता—चाहे वह अंग्रेजी भाषा का हो, चाहे उर्दू या हिन्दी का लड्मव शब्द । किसी भाषा की शब्दावली ग्रहण करना एक बात है, पर उसका सुसंगत प्रयोग और उसमें सटीक अर्थ पिरौने की कलात्मकता दूसरी । यहाँ अंग्रेजी का ' प्राञ्जल ' शब्द जितना अर्थ संचार कर रहा है, उतना हिन्दी शब्द ' समस्या ' नहीं । नाटक जीवन को सम्पूर्णता में लेता है, और सम्पूर्णता को सम्प्रेषित करना उसका धर्म है, इसलिए अन्य विषय की अपेक्षा उसे सम्पूर्ण कहा जाता है । ' बानी लम्हे को मुकम्मिल कर देना ' इसमें दो उर्दू शब्द हैं, जिसका प्रयोग अर्थ की सम्पूर्णता को स्पष्ट करने के लिए किया गया है । ' लम्हे को मुकम्मिल कर देना '—का अर्थ प्राण को सम्पूर्णता प्रदान करना अपनी प्रकृति में जैसा है वैसा सम्पूर्ण अर्थ सम्प्रेषित करता है । नाटक का यही केन्द्र-बिन्दु है और यही उद्देश्य है, जो उद्धारण में व्यंजित है ।

परम्परा के प्रति दर्शक को इतना बूढ़ विश्वास है कि उससे मुक्त होने की हिम्मत उसमें नहीं है, और अन्ध में उसे तुच्छता और भ्रम का आभास होता है । ऐसी स्थिति में नये के प्रति उदासीनता प्रस्तुत संवाद में व्यंजित है—

' जो हमें रुचता नहीं, जो हमारे विचारों के साँचे में बैठता नहीं, उसे हम न्यूरासिस न कहें तो क्या कहें - - - इस पूरे नाटक में कोई मतलब नहीं है, वह हमें सामम्साह भ्रम में डाल रहा है । ' ३१

इसके बाद फुनफुनेवाली का फुनफुना निकालकर बजाना और शमाथी हँसी हँसना हमें सत्य के प्रति भ्रम होने का अस्सास कराता है, कि जो कुछ कहा जा रहा है वह आशंका मात्र है । ' मरम ' लड्मव शब्द है । सरल से सरल शब्द में अर्थ के सज्जात्मक विकास के लिए विशेष चिन्ता रचनाकार की प्रवृत्ति है ।

यों तो एक्सड नाटक किसी विशेष प्रकार के कथानक की माँग नहीं करता, किन्तु

उस स्थानक में भी भुवनेश्वर बातचीत की साधारण कतरन को आकार देते हैं। इस प्रकार के भाषा विधान द्वारा व्यर्थ चमक जाता है और उसमें किसी दूसरी समस्या का उद्घाटन हो जाता है। इसके उदाहरण रूप में 'ऊसर' के प्रस्तुत संवाद को लिया जा सकता है—

ट्यूटर : (नीची नज़र हाथ से हाथ दबाये) मैं आपसे कुछ कहना चाहता था --- मुझे आपके यहाँ पूरे दो महीने हो गये - - - -

गृहस्वामी : (बाहर की आवाजों को सुनते हुए) मैं सब समझ सकता हूँ, यह आपकी मेहरबानी है। मैं मजबूर हूँ। आम्दनी का यह हाल है— उजला खर्च— मैं कतरन मजबूर हूँ। ३२

यह संवाद जहाँ व्यर्थ को चमकाता है, वहीं वाधुनिक प्रशिक्षित युवा वर्ग की और मध्यवर्ग के गृहस्थ जीवन की वार्षिक समस्या पर प्रकाश डालता है। कोई संवाद समस्या के भार से मुक्त और भाषा शिथिल नहीं है। हर व्यक्ति समस्याओं के भार से उदा और स्वनिर्मित दायरे में दम तोड़ता परिदृष्टित होता है। कोई आम्दनी न मिलने से परेशान है, तो कोई (गृहस्थ जैसे जेको लोग) आम्दनी मिलने के बाद भी परेशान है, क्योंकि उनके पास 'उजला खर्च' है, जिसकी सफेदी उसकी प्रकृति नहीं, बल्कि दिशावा मात्र है।

भुवनेश्वर ने अपने नाटक में नाट्य परम्परा के काव्य पता पर अधिक बल नहीं दिया, क्योंकि किसी भी तरह से भाषा साहित्यिक होकर बोझिल हो जाय यह उन्हें बर्दाश्त नहीं। भाषा की सर्जात्मकता के लिए और नाटक की नाटकीयता के लिए 'ताँबे के कीड़े' में सशक्त बिम्बों की सर्जा की गई है। बिम्बों की सर्जा में सौन्दर्य के लिए किसी विशेष प्रकार की चिन्ता नहीं। बिम्बों में उन्हीं वस्तुओं और शब्दों को लिया गया है, जिसे का जीवन घनिष्ठ रूप से जुड़ा है, क्योंकि विसंगत जीवन के चित्रण के लिए भाषा विसंगत है, तो बिम्ब उससे इतर नहीं। 'ताँबे के कीड़े' में बिम्बों द्वारा तीन स्थितियों का निरूपण हुआ है— देश की अव्यवस्था का अंकन— (बादलों ----- शासन होगा) माःस्थिति का चित्रण— (अन्धे कुँड़े - - - - - जमा हो गई है) सम्कालीन विसंगतियों के प्रति आक्रोश के ज्ञान में — (मैं शहरों - - - - - पाँह दूँगा)।

समकालीन व्यक्तियों की स्थिति का विमर्श भी हुआ है, जिसमें व्यंग्य का मिश्रण है, किन्तु अनुपात में। 'ताँबे के कीड़े' नाटक से एक संवाद लिया जा सकता है—

'हमारी सबसे ताज़ी इजाद, काँच के सूट। उनको सिर्फ ताँबे के कीड़े खा सकते हैं— (कुछ स्क्कर) — हमारी इससे भी ताज़ी इजाद— ताँबे की कीड़े। — यह बुलाने से बोलते और हँसाने से हँसते हैं — ताँबे के कीड़े।' ३३

'ऊसर' में मोटी रमणी, गृहस्वामी और युवक के वार्तालाप द्वारा, ताँबे के कीड़े में उनके बफ़सर की पहिली और आउत्तर के फुनफुने द्वारा हास्य की सृष्टि हुई है। 'रेक्सड' नाट्य परम्परा का हास्य से धनिष्ठ रूप से सम्बन्ध है। यूरोप में सोलहवीं और सत्रहवीं शती में थियेट्रों के मसख़रे, शेक्सपीयर के मसख़रिने मात्र इस थियेट्र के मात्रों के आदिम रूप हैं।^{३४} 'ऊसर' और 'ताँबे के कीड़े' जैसे छोटे नाटक में हास्य की जितनी योजना हो सकती थी उससे अधिक रचनाकार ने नहीं की। यह बात बला है कि हास्य - योजना हँसी मात्र उत्पन्न करने के लिए नहीं की गई है, उसका भी एक उद्देश्य है— समस्या का व्यंग्य मिश्रित ह्यायन।

चूँकि जीवन में समस्याओं का अन्त नहीं है, इसलिए रेक्सड नाटककार नाटक के अन्त में उद्देश्य के निश्चित घरातल पर नहीं पहुँचता। 'ऊसर' का अन्त है—

') युवक कुछ देर टहलता रहता है और फिर चला जाता है। स्टेज पर सिर्फ़ ट्यूटर रह जाता है और वह एक कुर्सी पर बैठकर एक बणाला सिगरेट निकालकर जलाता है।)' ३५

' बणाले सिगरेट ' का प्रयोग रचनाकार ने समस्याओं के सन्दर्भ में किया है— जिसकी शुरुआत हो चुकी है, किन्तु मविष्य में उसका वेग अधिक तीव्र होगा। सिगरेट निकालकर जलाना— मविष्य का धौतक है।

' ऊसर ' के अन्तिम दृश्य की व्याख्या ' ताँबे के कीड़े ' में रचनाकार द्वारा अपने आप ही गई है— ' की सतम कहाँ हुआ ? की तो दो फ़िनट का एक नाच गाना और है।' ३६

इस प्रकार के अन्त की प्राप्ति मोहन राकेश ने ' बाघे जधुरे ' में की। इसी तरह

का प्रयोग समुच्चल केकेट ने भी किया है— " उच्छ्वास - - - हाँ, ऐसा प्रतीत होता है कि कुछ हुआ है, कुछ हुआ प्रतीत होता है और कुछ नहीं हुआ, कुछ भी नहीं ।" ३७

कार्यवाची दृष्टिकोण पर सांकेतिक नये नाटक की नींव डालने में भुवनेश्वर का नाम अग्रणीय है, जिसमें उसी तरह की सर्वात्मक भाषा की तलाश है। अतः यथार्थ की भाव-भूमि पर लिखे गये नाटक ' ऊसर ' और ' ताँबे के कीड़े ' में आधुनिक जीवन की विरासतियों को बहुत निकट से परखा और देखा गया है।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- भुवनेश्वर : कार्वाँ तथा बन्धु स्कांकी : प्रवेश पृष्ठ - २१
- २- रमेश तिवारी : नटरंग : १६२२ : अंक ४० : पृष्ठ - २५
- ३- डॉ० विफिन कुमार अवाल : आधुनिकता के पल्लू : पृष्ठ - १७३
- ४- भुवनेश्वर : दिनमान १ जून १९७५ : पृष्ठ - ४१
- ५- भुवनेश्वर : कार्वाँ तथा बन्धु स्कांकी : पृष्ठ - १२७
- ६- डॉ० गिरिश रस्तोगी : आलोचना त्रैमासिक अक्टूबर - दिसम्बर १९७३; पृष्ठ-५५
- ७- भुवनेश्वर : कार्वाँ : पृष्ठ - १६६
- ८- - वही - पृष्ठ - १६६
- ९- - वही - पृष्ठ - १२३
- १०- डॉ० सत्यव्रत सिन्हा : नवरंग की मूमिका : पृष्ठ - १३
- ११- भुवनेश्वर : कार्वाँ तथा बन्धु स्कांकी : पृष्ठ - १६६
- १२- जादीश शर्मा : नया प्रतीक अंक ११ नवम्बर १९७५ : पृष्ठ - ४०
- १३- भुवनेश्वर : कार्वाँ तथा बन्धु स्कांकी : पृष्ठ - १२१
- १४- - वही - पृष्ठ - १२१
- १५- जादीश शर्मा : नया प्रतीक अंक ११ नवम्बर १९७५ : पृष्ठ - ४५
- १६- भुवनेश्वर : कार्वाँ तथा बन्धु स्कांकी : पृष्ठ - १६० - १६१
- १७- - वही - पृष्ठ - ११६ - १२०
- १८- डॉ० गिरिश रस्तोगी : आलोचना त्रैमासिक अक्टूबर - दिसम्बर १९७३ : पृष्ठ-५७
- १९- भुवनेश्वर : कार्वाँ तथा बन्धु स्कांकी : पृष्ठ - १६३
- २०- जादीश शर्मा : नया प्रतीक अंक-११ नवम्बर १९७५ : पृष्ठ - ४६
- २१- डॉ० विफिन कुमार अवाल : आधुनिकता के पल्लू : पृष्ठ - १०० - १०१
- २२- भुवनेश्वर : कार्वाँ तथा बन्धु स्कांकी : पृष्ठ - १६६ - १७०
- २३- डॉ० सत्यव्रत सिन्हा : नवरंग की मूमिका : पृष्ठ - १३
- २४- डॉ० विफिन कुमार अवाल : आधुनिकता के पल्लू : पृष्ठ - १७३
- २५- भुवनेश्वर : कार्वाँ तथा बन्धु स्कांकी : पृष्ठ - १२५
- २६- - वही - पृष्ठ - १७२

- २७- लौमराज गुप्त : नया प्रतीक फरवरी १९७६ : कैचिरर का काव्य -
सिद्धान्त : पृष्ठ - ७५
- २८- मुवनेश्वर : कार्वाँ तथा वन्य एकांकी : पृष्ठ - १६७
- २९- वेदारनाथ तिलारी : नया प्रतीक : जून १९७६ (रेबार्ड नाटक) : पृष्ठ-३६
- ३०- मुवनेश्वर : कार्वाँ तथा वन्य एकांकी : पृष्ठ - १७४
- ३१- - वही - पृष्ठ - १७४ - १७५
- ३२- - वही - पृष्ठ - १२२
- ३३- - वही - पृष्ठ - १७३
- ३४- वेदार नाथ तिलारी जालोका जून १९७६ रेबार्ड नाटक : पृष्ठ - ४२
- ३५- मुवनेश्वर : कार्वाँ तथा वन्य एकांकी : पृष्ठ - १३४
- ३६- - वही - पृष्ठ - १७४
- ३७- सेमुकल बेकेट : हैपी डेज : पृष्ठ - ३०
- पाञ्च - - - समथिंग सीम्स टु हेव क्वकड, समथिंग हैज़ सीम्स टु क्वकड,
रेंड नथिंग हैज़ क्वकड, नथिंग रेंट जाल ।

॥ जादीश चन्द्र माधुर — 'पहला राजा' ॥

'पहला राजा' (सन् १९६६) जितना अपने शीर्षक में उदात्त है, उतना भाषा की सर्जनात्मक सम्भावना में भी । इस नाटक में इतिहास और पुराण पृष्ठभूमि रूप में लिया गया है, पर मूल दृष्टि उस पृष्ठभूमि पर वर्तमान की वेदना और विस्मृतियों को उकेरने की रही है । इतिहास और पुराण को जीवन सन्दर्भों से जोड़कर देखने की प्रक्रिया में भाषा का नया जायाम प्रस्तुत हुआ है । 'पहला - राजा' जहाँ सामाजिक व्यवस्था के अन्धुदय और विकास की फाँकी प्रस्तुत करता है, वहीं पौराणिक कथा को नया सन्दर्भ देता है । यह दृष्टि अपने में जादीशचन्द्र माधुर के रचनात्मक व्यक्तित्व को सम्मरने की एक सक्रिय कोशिश है ।

वाधुनिक नाटककार जीवन के किसी एक पहलू पर विचार नहीं करता, बल्कि वह मानवजीवन की सम्पन्नता को चित्रित करने की कोशिश करता है । ऐसी स्थिति में रचनात्मक दृष्टि यथार्थोन्मुख हो जाती है । यही कारण है कि नये नाटकों में बोलचाल की भाषा की सर्जनात्मक स्तर पर उठाने की आवश्यकता बराबर महसूस की गई है, चाहे वे राजनीतिक क्रमव से संश्लिष्ट हों, चाहे प्रेम की गहन अनुभूति से, याकि सामान्य वातांलाप से, कथा बहुत बड़े शब्दयन्त्र की चर्चा हो । 'पहला राजा' के संवादों में बोलचाल का रूप यथार्थ की कितनी अधिक सीमा का संस्पर्श कर सका है, यह प्रस्तुत उदाहरण द्वारा समझा जा सकता है ।

शुक्राचार्य : मैं एक उपाय सोचा है ।

गर्ग : उपाय ? - - - सुनें ।

शुक्राचार्य : हम नये शासक को बाँधेंगे ।

वत्रि : इसी कुशा की रस्सी से जिसमें वेन की गर्दन फँसी थी ?

शुक्राचार्य : कुशा की रस्सी भी काम आएगी । लेकिन इसलिये नहीं ।

- - - बन्धन होगा विधान का ।

गर्ग : विधान कौन देगा ?

शुक्राचार्य : हम देंगे विधान । हम ब्रह्मावर्त के मुनि और ब्राह्मण । हम जो जनता के नेता हैं, हम जो अपनी तपस्या और साधना के कारण शासक का पयप्रदर्शन

कर सकते हैं। शासक को हमारे साथ मिल करनी होगी।

गर्ग : सतै ? - - - तब तो यह एक सौदा है।

शुक्राचार्य : हाँ सौदा। - - - मैं इसी नतीजे पर पहुँचा हूँ कि राजा की सत्ता की बुनियाद एक सौदा होनी चाहिए, परमेश्वर की देन नहीं। * १ - -

समसामयिक राजनीतिक प्रभाव की तीव्रता चुन और राजसत्ता के अधिकारों को लेकर ब्राह्मण वर्ग के बीच का तनाव उनकी सम्पूर्ण स्वार्थपूर्ण मनोवृत्ति को सम्प्रेषित करता है। एक विशिष्ट वर्ग - ब्राह्मण वर्ग - जो सत्ता और प्रजा के बीच मध्यस्थ का कार्य कर रहा है— के अन्दर सत्ता के ऊपर शासन करने का अहंभाव है। स्वाधीन मनोवृत्ति के लोगों की नींव बड़ी मजबूत है और वह कम होने के बजाय हमेशा से फूलती फलती चली जा रही है। यह स्थिति पृथु के समय में जितनी थी, उससे कहीं अधिक बाज है। और जब तक सत्ता रहती तब तक इन स्थितियों का विराट रूप दृष्टिगोचर होगा। इस सन्दर्भ में डा० नरनारायण राय का मन्तव्य हमें गहराई से सोचने के लिए विवश करता है— 'सत्ता और जनता के बीच का सम्बन्ध सनातन काल के मध्यस्थों की नीति का अभिन्न रहा है। पृथुकाल में मध्यस्थ ब्राह्मण थे— बाज राजनीतियों के रूप में ब्राह्मणों का दूसरा वर्ग निर्मित हो रहा है। * २ बाज सत्ता और प्रजा के बीच मध्यस्थ का कार्य मात्र ब्राह्मण वर्ग नहीं कर रहा है, उसके साथ-साथ अन्य लोगों का योगदान है। इस वर्ग को विस्तृत रूप में नेता वर्ग की संज्ञा दी जा सकती है। सत्ता का कार्य जनता की रक्षा के लिए होता है, लेकिन यहाँ स्थिति विपरीत है। सत्ता के लिए जनता गौण हो जाती है। स्वाधीन नेता वर्ग अपनी सुविधानुसार नियम और कानून बनाते हैं, जिसमें निरीह जनता फँसी जाती है। ब्राह्मण वर्ग पृथु को राजा बनाने के पहले प्रजा के बीच उससे (पृथु से) कहीं अधिक साख जमाने के लिए चिन्तित है। 'हम नये शासक को बाँधें' में सत्ता के अस्तित्व को बड़े शूर ठग है नकारा गया है। यह वाक्य अभिधात्मक वर्ण के लिए नहीं प्रयुक्त किया गया है। इसके भावन से प्रारम्भ में ऐसा प्रतीत होता है कि वेन की तरह नये शासक के अस्तित्व को सत्ता के लिए मिटा दिया जायेगा। इस शंका का समाधान इस वाक्य से हो जाता है— 'इसी कुशा की रस्ती से जिसमें वेन की गर्दन फँसी थी ?' किन्तु अत्रि की शंका-भावक की शंका है। अतिशय संयम से कहा गया— 'कुशा की रस्ती में काम बायेगी।

लेकिन इसलिए नहीं। — यह सारा सम्प्रेषण ब्राह्मण वर्ग की कूटनीति और स्वाधीन मनोवृत्ति की वास्तविकता को उजागर करता है। 'शर्तें? - - - तब तो यह एक सौदा है।' समासमयिक नेता वर्ग की क्रूरता के लिए तीव्र व्यंग्य किया गया है। शुक्राचार्य के अन्तिम वाक्य — 'में इसी ----- देन नहीं।' — से ऐसा प्रतीत होता है कि रचनाकार को ऐसी व्यवस्था के प्रति तीव्र विवृषणा है। यही कारण है कि इसमें ऐसी क्रूर व्यवस्था के प्रति कठोर व्यंग्य किया गया है। रचनाकार की दृष्टि में बोलवाल का शब्द 'सौदा' अफ़सर्ण सम्प्रेषित करता है। नये नाटक की यह मूल आकांक्षा है, जो माधुर की भाषा में सुकर सामने जाती है।

जीवन की विविधता की समग्र अनुभूति बोलवाल की भाषा में अधिक मुखर हुई है और उसी सीमा तक सम्प्रेषित भी। इस तरह की भाषा का विधान किन्हीं विशेष परिस्थितियों में नहीं किया गया, बल्कि माधुर की वृत्ति इस भाषिक प्रक्रिया में अधिक रही है। 'कनका और उर्वी' के प्रस्तुत संवाद में भाषा का विधान सराहनीय है—

'कनका : इसी लिए । - - - क्या सिर्फ इसी लिए ?

उर्वी : तुम नहीं सम्झोगी इन बातों को ।

कनका : क्यों ?

उर्वी : कमी प्रेम किया है ?

कनका : सुना है विवाह के बाद प्रेम आप ही फूट पड़ता है ।

उर्वी : इसी लिए विवाह की प्रतीक्षा में ही ? - - - नादान ।³

'बन्धे नारी' में मारतेन्दु बोलवाल की सामान्य शब्दावली से अनुप्राणित हैं, तो तुलान्त प्रिय व्यक्तित्व के कारण उसके विस्तार को भी प्रसन्न देते हैं। माधुर मितव्ययी स्वभाव के हैं, इसलिए बोलवाल की शब्दावली का प्रयोग नाप तोलकर करते हैं। 'कनका और उर्वी' के संवाद में विस्तार भी हो सकता था, किन्तु उन्होंने विस्तार उचित नहीं सम्झा। जीवन के राजनीतिक क्षेत्र की दुर्व्यवस्था से पीड़ित होकर रचनाकार की लेखनी सुकुमारतम पाणों का भी संस्पर्श करने से चूकती नहीं है। प्रसाद के 'स्कन्दगुप्त' में स्कन्द, देवसेना और स्कन्द, विजया का एक दूसरे के प्रति आकर्षण आर्थात्मान्त मास्तिष्क में कौंधता रहता है, किन्तु माधुर ने उर्वी के माध्यम से सम्कालीन

जीवन की अव्यवस्था में थोड़े से सुधार जाणों को अंजित किया है। इस विषय को लेकर विजया की भांति उर्वी के मन में किसी प्रकार का राग द्वेष नहीं है। 'इसी लिए' के बाद सशक्त ठहराव विषय की तुच्छता की तरफ हमें सीधे के लिए विवश करता है। जैसे 'इसी लिए' मात्र कहने से रचनाकार संतुष्ट नहीं हो पाता है। ' - - - क्या सिर्फ 'इसी लिए' कहकर उसने पूर्व पंक्तियों की तरफ ध्यान आकृष्ट किया है। ' नादान ' में उर्वी की प्यार भरी वक्तव्य है। विन्ध्य, अंकार के आव में भी ये पंक्तियाँ अपने अभिधात्मक व्यं को पूर्णतया सम्प्रेषित करती हैं। भाषा और अनुभव का संयोजन यहाँ स्पृहणीय है। माधुर की आशंसा में गौविन्द्य चातक की पंक्तियाँ अविस्मरणीय हैं— ' इस भाषा में स्पष्टतः एक ओर आत्मा-मिव्यक्ति की आकांक्षा, भाव - प्रवणता, वाग्मिता, अंकरण आदि की प्रवृत्ति है, दूसरी ओर भाषा के यथार्थवादी स्तर को निभाने का प्रयत्न। 'इसी लिए' उनका आग्रह अर्जित संवेदना और साहित्यिक स्वरूप के साथ - साथ यौल्यार की ओर दिखाई देता है।^{१४}

साधारण लाने वाली जन प्रचलित शब्दावली का प्रयोग पूरे नाटक में व्याप्त है, जो सम्प्रेषण को तीखा बनाता है। समकालीन ब्राह्मण वर्ग जो - मन्त्री की उपाधि से विभूषित है और राजा का दासिना साथ है— की प्रष्टाचारी प्रवृत्ति समाज की पतन के गर्त में गिराती है। इस सन्दर्भ में प्रस्तुत पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

शुक्राचार्य : हम दोनों ही के किरान - मजदूर और कारीगर बाँध के काम में डील डाल दें।

गर्ग : लेकिन - - - लेकिन बाँध नहीं बन पाया तो वृणद्विती सरस्वती से हटकर सदा के लिए यमुना की ओर मुड़ जायगी।

शुक्राचार्य : हो सकता है।

गर्ग : इसके माने तो हमें कि इतनी मेहनत से सरस्वती की धारा में जल चालू करने के लिए जिस नहर को बनाया गया है— वह सूखी रह जायगी।

शुक्राचार्य : रहे सूखी। आचार्य गर्ग। - - - बात साफ है, बाप, दो मैं एक बात चुन लीजिए — अपने परिवार, कुटुम्ब, कन्या बर्ना और वात्रम का मविष्य या सरस्वती की धारा में पानी, जिसका फायदा होगा बस छोटे - मोटे

किसानों, निषादों और बने - बुने दस्तुबानों को ।^५

बात जितनी साधारण रूप से कही गई है, उतनी ही सशक्त बन जाती है । यह मानव जीवन का कठोर और क्रूरतम यथार्थ है, जिसमें पूरे जैसे कर्मठ और शक्तिशाली राजा का जीना दुभर हो गया है । स्वार्थ के वशीभूत होने के कारण मानवमूल्य विलुप्त होते जा रहे हैं । मानवमूल्यों के रसलित हो जाने से ही भयानक अह्यन्त्र और हिंसा का जन्म हो रहा है । आधुनिक युग की यह भीषणतम उपज है और दूसरे स्तर पर यह दिखाता है कि सदा अपने में मानवमूल्यों का स्वर है । उसे जीतने के लिए ऐसे स्वार्थियों का सदा से बहिष्कार ही एक मात्र विकल्प है । " गार्डीबाजी नितान्त आधुनिक समस्या नहीं है ; मुनियों के बीच इस तरह की दुर्भावना अपनी शक्ति और प्रभाव को जनता में कायम रखने के लिए सदा - सदा उठती रही हो इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं ।" ऐसे लोभी और स्वार्थी नेता वर्ग में गर्ग— जिसके हृदय के कोने में समाज के लिए कुछ जाह शेष है— भी उसी रंग में डूब जाता है । " लेकिन - - - - लेकिन बाँध नहीं बन पाया तो दुर्गदत्ती सरस्वती से हटकर सदा के लिए यमुना की ओर मुड़ जायेगी " मैं " लेकिन " के बाद जो ठहराव है, वह वर्ग की दृष्टि से सशक्त है । प्रथम दो संवादों में कार्य - कारण का सम्बन्ध है । गर्ग का संवाद हमारी संवेदना को जागृत करता है । " इसके माने तो एंगे कि इतनी गहनता से सरस्वती की धार में जल चालू करने के लिए जिस नहर को बनाया गया है— वह सूखी रह जायेगी " में अन्तिम वाक्य पहले की अन्तिम कौमल और कीर्ति लय में अभिव्यक्त किया गया है । सम्भवतः गर्ग के इस संवाद द्वारा नाटककार ने शुक्राचार्य के क्रूर हृदय को पिघलाने की कोशिश की है, किन्तु इस कोशिश को सम्सामयिक नेता वर्ग की क्रूरता ने रूढ़ कर दिया । आचार्य गर्ग ।" कहकर अत्याशित ढंग से फटक देती है । शुक्राचार्य और अन्तिम में जैसा कूटनीति का फल परिलक्षित होता है, गर्ग में उसी तरह स्वार्थ के बीच कौमलता का सामन्जस्य है । भावक के अन्दर सम्पूर्ण आक्रोश शुक्राचार्य और अन्तिम के लिए उपजता है, गर्ग के प्रति कुछ क्षण के लिए सहानुभूति ही जाती है । दूसरे स्तर पर नेता वर्ग के बीच मत वैमिन्ध का फलना कोई आश्चर्य की बात नहीं । उनका मुख्य उद्देश्य अपने स्वार्थ भाव की परिलक्षित करना है, सामाजिक समस्या का निवारण गौण । नाटकीय संज्ञा और संवेदना को एक साथ बहन करने के कारण " पहला राजा " के अन्तिम सामाजिक जीवन की क्रूरतम यथार्थ भाँकी प्रस्तुत करते हैं ।

डॉ० दशरथ बोम्भा का मन्तव्य इस सन्दर्भ में तारास्त्रीय है— 'स्वतन्त्र भारत के प्रथम प्रधानमंत्री श्री जवाहरलाल नेहरू को वदाचित् वृष्टि में रखकर उनके राजत्व काल में होने वाले परिवर्तनों एवं वर्तमान राष्ट्रीय समस्याओं को सामाजिकों के सामने रखने का इसमें सफल प्रयास पाया जाता है। इसमें आधुनिक युग के कुटिल राजनीतिक दांव-पेच खेलने वाले मन्त्रियों, समाजद्रोही, पूर्णपतियों, बेहमान ठेकेदारों का व्यर्थ चित्र खींचा गया है।' १७ 'पहला राजा' एक और जहाँ सामाजिक व्यवस्था में सत्ता के अन्विष्ट और पिढार की गाथा प्रस्तुत करता है, वहीं दूसरी ओर पौराणिक सन्दर्भ को नये ढंग से व्याख्यायित भी करता है। इतिहास और पुराण की आधारशिला पर सामाजिक वेदना और विद्रोह को अभिव्यक्त करना रचनाकार का इष्ट रहा है। अर्थ की सशक्त व्यंजना के लिए संवाद में उत्तम शब्दावली का प्रयोग ही या तद्भव का यह एक बात है; पर उन संवादों में प्रवाह की कितनी अधिक शक्ति सन्निहित है, यह कहीं अधिक महत्वपूर्ण बात है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि 'पहला राजा' में जहाँ भी संस्कृत शब्दों का प्रयोग हुआ है, वहाँ एक तीव्र प्रवाह है। मातृका ज्ञानों में अभिव्यक्ति के लिए माधुर ने प्रायः संस्कृत शब्दावली का सहारा लिया है—'तुम्हार यह राशि वैभव, अर्थ । - - - एक ही स्पर्श में युगों का आमन्त्रण । - - - - बोह यह स्पर्श ।' १८

प्रथम प्रणय - स्पर्श का सूक्ष्म और सुकुमार अनुभव संस्कृत शब्दावली ('राशि-राशि, वैभव ') में उसी सूक्ष्मता से साकार हुआ है। संस्कृत शब्दावली संवाद की सामाजिक धारा में बाधक नहीं बल्कि उसे और अधिक तीव्रता प्रदान करती है। ' - - - एक ही स्पर्श में युगों का आमन्त्रण '— वाक्य के पहले का सशक्त उद्घाटन हमारी संवेदना को विस्तार देता है, और साथ ही अर्थों की विस्तृत परिकल्पना करने के लिए मार्ग प्रशस्त करता है। अन्तिम वाक्य में पूर्व वाक्य की अपेक्षा धीमी लय है, जो वास्तविकता को पहचान लेने के बाद की आश्चर्यजनक स्थिति है। यों ही प्रसाद ने भी 'स्कन्दगुप्त' में स्कन्द और देवसेना की प्रणय - स्थिति को व्यंजित किया है, किन्तु 'पहला राजा' में पूषु और अर्चना का प्रस्तुत प्रसंग बला है। 'स्कन्दगुप्त' की देवसेना स्कन्द के प्रति आकृष्ट होकर प्रेम करती है, किन्तु विवाह नहीं करती, यह स्वार्थ से ऊपर उदाती करण है, जबकि पूषु और अर्चना समाजस्वीकृत विवाह सूत्र के

बन्धन में बंध जाते हैं। यह यथार्थ की परिधि है।

पृथु के प्रणयानुभव और 'जायासी' के काम रस में मनु के प्रणयानुभव में काफी भाव साम्य है—

‘ है स्पर्श मलय के शिखरमिल सा
संज्ञा को और सुजाता है ।’ ६

प्रणय की सूक्ष्मता को व्यक्त करने का ज्ञं दोनों रचनाकारों का अलग - अलग है। मनु जहाँ वृष्टि के बादि पुरुषण हैं, वहीं पृथु वृष्टि के बादि शासक हैं। मानवीय वृष्टि के प्रत्येक क्रिया - कलापों की शुरुजात मनु से होती है, इसलिये कोई भी कायानुभव मनु द्वारा होता है। पृथु सत्ता ग्रहण करने के बाद यथार्थ के घरातल पर पहुँचते हैं। पृथु के प्रणयानुभव द्वारा रचनाकार ने जीवन के यथार्थ अनुभव की ओर ध्यान आकृष्ट किया है।

आधुनिक नाटक में जीवन की विविधता को बड़ी ही कलात्मकता से निरूपित किया गया है, चाहे वह अच्छा फल हो या बुरा। संघर्ष मानव जीवन का एक स्वाभाविक फल है। नाटक यदि जीवन की रचनात्मक अनुकृति है, तो संघर्ष जीवन की प्रकृति। यह बात अलग है कि जीवन के संघर्ष और नाटक के संघर्ष में भिन्नता है, जिसका त्रेय नाटक की सर्वात्मक भाषा को है। आधुनिक नाटककार डा० रामभुमार वरमा ने संघर्ष को नाटक का प्राण घोषित किया है— अत्युक्ति न होगी यदि कहा जाए कि नाटक का प्राण उसके संघर्ष में घोषित होता है। यह संघर्ष जितना अधिक नाटककार की विवेक - शक्ति में लगे उतना ही जिज्ञासामय उसका नाटक होगा।^{१०} इस आन्तरिक और बाह्य संघर्ष से नाटककार को स्वयं गुजरना पड़ता है। तभी तो सम्पूर्ण विरोधाभास नाटकीय व्यक्तित्व के रूप में हमारे समक्ष आते हैं। 'पहला राधा' में निहित समस्याएँ भी रचनाकार का मोगा हुआ यथार्थ है। भूमिका में माधुर जी ने कभी मन्तव्य को व्यक्त कर दिया है— वे समस्याएँ क्वथाँ आधुनिक हैं, वे उज्ज्वल मेरा 'मोगा हुआ यथार्थ' हैं।^{११} नाटक की पृष्ठभूमि में कीक समस्यात्मक समस्याओं का जो विवरण प्रस्तुत किया गया है, उन तमाम प्रश्नों की संघर्षमय स्थिति नाटक में आधीपान्त चित्रित है। वास्तव

में ये प्रश्न समाज के ज्वलन्त प्रश्न हैं— मनुष्य में कर्म की उपलब्धि से अधिक उपचार सौज्य वाली परिस्थिति, जादमी और प्रकृति के बापसी रिश्तों की संघर्षमय स्थिति, समाज के विकास में वर्णसंकरता की देन, समुदाय और राजतन्त्र के बीच सम्बन्धों की बुनियाद, महत्वाकांक्षी पुरुष में कर्म की स्फूर्ति और काम की बल्यती लालसा का सहज अस्तित्व— नाटकीय परिकल्पना में ये सभी प्रश्न एक के बाद एक मस्तिष्क में घुमड़ते रहते हैं।

प्यु मनुष्य हैं इसलिए उनमें मानव की समस्त दुर्बलता व्याप्त है। प्रस्तुत उद्धरण में अद्वितीय और राजनीतिक जीवन की टकराहट व्याप्त है—

“ - - - एक तराजू है मेरा यह तन - मन । - - - एक पलड़े पर तुम्हारे
जालिम का सौना और दूसरे पर चुनौतियों का भार । - - - बार केवल - - -
केवल प्यार के सम्मोहन में ही जाऊँ तो - - - तो तराजू के पलड़े चंचल हो जाते हैं ।
- - - अर्चि - - - । ” १२

यहाँ रचनाकार की प्रयोगमान क्षमति प्रभाता तक अपने इसी रूप में सम्प्रेषित होती है। मन और तन को तराजू के रूप में बिम्बित किया गया है, जो हमारी संवेदनशीलता को विस्तार देता है। यह परिवेशजन संघर्ष की यथार्थ स्थिति है। राजा होकर भी प्यु राजनीतिक कर्तव्य से पलायन नहीं करता और चुनौतियों को सहज स्वीकार करता है। “ - - - बार केवल ” में छ्य की धीमी गति है, जो पूर्व प्रसंग की ओर इंगित करती है। “ - - - केवल प्यार के सम्मोहन में ही जाऊँ तो - - - ” तो के बाद जो ठहराव की स्थिति है वह हमारी उत्सुकता को बढ़ाती है और बाली पंक्ति से उत्सुकता समाप्त हो जाती है। पहले की अपेक्षा यहाँ छ्य की तीव्रता है। इस छन्दे संवाद में तराजू बिम्ब है और यह प्यु के मनःस्थिति की दोहराया बिम्बकारी को व्यंजित करता है। महत्वाकांक्षी होने के कारण उसमें कर्म की स्फूर्ति काम की बल्यती लालसा का सहज अस्तित्व व्याप्त है। बिम्ब और छ्य के सौजन्य से निर्मित काव्यात्मक भाषा बलि नाटकीय स्थिति का दिग्दर्शन कराती है। “ दो विचारों, इच्छाओं या वाक्यों के बीच विरोध के कारण समाज उत्पन्न करने वाली इच्छाओं और वाक्यों कहीं अधिक नाटकीय स्थिति को जन्म देते हैं । ” १३

नये नाटक में संवाद के माध्यम से जितना भाव व्यक्त होता है, उतना ही मौन रह जाता है। संवादों के बीच रिक्त स्थानों से प्रतीयमान अर्थ को उभारने की सक्रिय कोशिश नये नाटकों की सबसे बड़ी उपलब्धि है। इस सन्दर्भ में गौविन्द चातक का मन्तव्य स्मरणीय है— "सबसे यह है कि नाटक का पाठ ली मूल्यवान होता है जब अपनी संरचना के कारण वह निहितार्थ की सम्भावनाओं को उजागर करता है। संवादों की उदासी का डं, दृश्य और क्रिया व्यापार, मौन तथा लयात्मकता सब मिलकर नाटक के अकहे अर्थ को व्यंजित करते हैं।" १४ "पहला राजा" के मौन में निहितार्थ की पर्याप्त सम्भावना परिलक्षित होती है—

गर्ग : मुनियों के खिलाफ यहाँ भी नारे ला रहे हैं क्या ?

अर्ना : पिताजी ! ---

गर्ग : देखता हूँ राजमाता चुनिधा तो परलोक चली गईं, लेकिन मुनियों के विरुद्ध ऋद्धन्त्रों के बीज बोने के लिए अपनी दासी को छोड़ गईं है।

दासी : दामा करें मुनिवर ! - - - मैं तो - - -

गर्ग : एक दिन अमिशप्त कुशा को धरती में तुम्ही रोप रही थीं। क्या सब ही शुक्राचार्य तुम्हें रोक्ना चाहते थे ? १५

"पहला राजा" के चरित्रों का मौन और उसकी भाषा की लय नाट्य भाषा की ऊपरी सतह और उससे प्रकट होने वाले अर्थों का तो अलोकन कराती ही है, उसके साथ-साथ निहितार्थ के सूक्ष्म घरातल में फेठने के लिए मार्ग भी प्रशस्त करती है। "मुनियों के खिलाफ यहाँ भी नारे ला रहे हैं क्या?"— यह पूरा वाक्य समकालीन परिवेश के अज्ञान्तमय रूप का आभास देता है। मन्त्रीगण (शुक्राचार्य, गर्ग, अग्नि मुनि) इंध्यांलु प्रकृति और ऋद्धन्त्र के कारण पृथु को अपनी स्वार्थीलिप्सा का शिकार बनाकर कार्य में सफलता तो हासिल कर लेते हैं, किन्तु इसके कारण समाज में उनकी स्थिति अधिक विवादास्पद हो जाती है तथा हृदय की शान्ति, अज्ञान्ति में परिणत हो जाती है। इस अज्ञान्ति हृदय के कारण गर्ग दण्ड कन्या अर्ना को भी संशंकित दृष्टि से देखता है और उसकी यह दृष्टि पहली पंक्ति (मुनियों - - - - क्या ?) में मुखर हो उठती है। ^{वाक्य}प्रत्य-वाक्य की अपनी विशेषण मुद्रा है, जो आधुनिक नाटककार की माणिक चेतना का प्रत्यक्ष प्रमाण है। अर्थ व्यंजना की दृष्टि से

साम्प्रधान भाषा यही है, जिसमें शब्दों के साथ-साथ लय से भी अर्थ टपकता है।
 * - - - सबसे अधिक नाटकीयता सम्भवतः प्रश्नवाचक वाक्यों में होती है जो सम्बोधक की विशेष भावमुद्रा, माःस्थिति, अमिरुचि, जिज्ञासा, आत्मसाक्षात्कार का भाव, भय, विस्मय आदि को व्यक्त करते हैं। इसके साथ वे ही स्थिति से जुड़कर नकार, विलोपि, कुनांती और समस्या का भी आभास देते हैं।^{१६} अर्चना का तीव्र भावावेश में 'पिताजी'। - - - 'कहना अप्रिय प्रश्न का सूचक है। 'पिताजी' के बाद जो सशक्त ठहराव है वह व्यक्त शब्द (पिताजी) की लोका कहीं अधिक सक्रिय है, क्योंकि मौन को दूसरे शब्दों में अव्यक्त भाषा कहा जा सकता है, जिसमें प्रायः व्यक्त से भी अधिक भावामिव्यक्ति की क्षमता होती है। अर्चना चाहेकर भी अपनी सफाई नहीं पेश कर पाती कि मैं तो सत्ता के बारे में जनता की प्रतिक्रिया और उसकी पीड़ा की ज्वालना का मेद ले रही थी। उसकी सम्पूर्ण माःस्थिति उसके मौन में साकार हो उठती है। ('देखता हूँ - - - - - गई है') गर्ग का संवाद पूर्व प्रश्न की ओर ध्यान आकृष्ट करता है। इसमें मन्त्रीगण की भावनाओं का दासी के ऊपर प्रत्या-रोपण है। गलत व्यक्तियों द्वारा गलत कार्य करने से जहाँ आनन्द की अनुभूति होती है, वहीं उसकी दृष्टि जीवित जनों के प्रति भी संश्लिप्त हो जाती है। इसमें बहुत बड़ा मनोवैज्ञानिक विम्ब है। यही कारण है कि गर्ग दत्तक कन्या अर्चना और अपने समकक्षी शुक्राचार्य दोनों को शंका की दृष्टि से देखता है, जबकि अर्चना को उससे कोई शिक्षायत नहीं। नीचे की पंक्तियाँ मन्त्रियों की सम्बन्ध-कटुता की सजीव माँकी प्रस्तुत करती हैं।

'पहला राजा' में चरित्र की माःस्थिति के अनुसार भाषा के कई रूप देखे जा सकते हैं। अनुभूति की तीव्रता की व्यंजना के लिए माधुर ने कहीं भाषा-स्फीति का आश्रय ग्रहण किया है और कहीं भाषा संकुचन का। कौणार्क में भाषा स्फीति है, तो शारदीया और 'पहला राजा' में शब्दों की मितव्ययता। स्वप्न में पूरवी का पीछा करते हुए पृथु के संवाद में क्षिप्रता और क्लेश द्रष्टव्य है—

'हाँ नाँ। और मैं व्याघ्र की तरह उस पर टूटने ही वाला हूँ। वह भाग रही है। सारे मूँडल, स्वर्गलोक, पाताल-लोक—तीनों लोकों में कहीं उसे आश्रय नहीं

मिलता, क्योंकि मेरा शर उतका पीछा कर रहा है। म्यातुर, क्रन्दन करती हुईं गीं, और उसके पीछे में— आग्नेय नेत्र और लिंगी कमान। शिखरों पर, घाटियों में, सागर पर वायुमंडल में, पर्वत पर पर्वत— ऊँचे और ऊँचे। १७

संवादों की क्षिप्रता और कसावट में लय की संवरणशीलता का महत्वपूर्ण योगदान है, जिसमें व्यं की अन्त सम्भावनायें गतिशील हो उठती हैं। बाघार साम्नी जिसका संकेत पृष्ठभूमि में दिया गया है— 'घरती गाय का रूप लेकर पृथु से त्राण लै के लिए मागी और अन्ततः कातर होकर उसके सामने प्रस्तुत हुईं और तब उसने उसे बताया कि क्यों वह अपना धन, सम्पदा और बीज बाहर नहीं ला रही।' उर्वी घरती है। पृथु को उद्योषित करने के पहले स्वप्न में घरती का रूप उसके (घरती के) प्रति विश्वास ज्ञान के लिए किया गया है। यह चरित्र यथार्थ और प्रतीक, कर्म और कल्पना के बीच की स्थिति में विकसित होता है। उर्वी का यह रूप पुरुषार्थ के प्रति चुनौती है। 'आग्नेय नेत्र और लिंगी कमान' में पृथु की अनावपूर्ण स्थिति का सम्प्रेषण है।

'पहला राजा' में चरित्रों की एक ऐसी श्रेणी है, जो हमारे समस्त आलोचक के रूप में प्रस्तुत होती हैं, जिनकी भाषा में अनुभूति और चिन्तनशीलता का पारस्परिक संगन्धन है। ऐसे संवादों की सूक्ति की संज्ञा दी जा सकती है। नटी और सूत्रधार के संवाद सूक्ति के अन्तर्गत आते हैं। भाषा के इस ठोस अंश में विचार भी ठोस हैं, जो अपनी महत्ता को अलग से उजागर करके नाटक में वृत्ति नाटकीयता का संवार करते हैं। - - - नटी, सम्प्रदायी की कुंभी वादमी के हाथ तब लाती है जब ताछे आपसी टूट चुके होते हैं। इस सूक्ति में पृथु के लिए व्यंग्य तो है ही, साथ-साथ मानव समाज पर बहुत बड़ा व्यंग्य है। सम्प्रदायिक संघर्षमय स्थिति को पृथु की तक नहीं सम्झ पाया है, और न सम्झ पाने की स्थिति में है, जब समाज में मानवीय मूल्यों के पतन की चरम सीमा होगी तब शायद पृथु का पलायन समाप्त हो, ऐसी सम्भावना व्यक्त की गई है। ऐसे पात्रों में जीवन और जात के प्रति एक निष्पक्ष दृष्टि है, जो तर्क और विवाद में केवल उलझकर ही नहीं रह जाती, बल्कि उसको एक निष्कर्षात्मक स्थिति प्रदान करती है। यही कारण है कि सामान्य कर्तव्यों की दृष्टि में एक

विशिष्ट उक्ति नाटक की भाषा में मौती की भाँति अपने अस्तित्व को चमकाती है।

अतीत और समकालीन जीवन की संश्लिष्ट संरचना माधुर की नाट्यभाषा की प्रकृति है।¹⁹ समसामयिकता का बोध समकालीन साहित्य में सदा उजागर हुआ है। उसे रचयिता के आत्मबोध से अलग करके नहीं देखा जा सकता। जो एक स्तर पर समसामयिक दुःखबोध है दूसरे स्तर पर वही साहित्यकार का आत्मबोध भी। इसलिए समसामयिकता के रूप में साहित्य के नये और पुराने दोनों की अमिथ्यव्यक्ति होती है।²⁰ संश्लिष्टता के चित्रण के पहले रचनाकार के अन्दर कितनी प्रकार की चिन्ता नहीं है, बल्कि ऐसा प्रयोग अज्ञानक है, जिन्हें वह सूच्य संवादों के बीच उद्घाटित करता है। सूच्य संवाद की विशेषताओं को उद्घृत पंक्तियों में देखा जा सकता है—

नटी

‘ फिर भी सवाल की धारा जारी है।

सूत्रधार

और जवाब मटक रहा है, - - - जैसे आज से लगभग चार हजार बरस पहले हुआ था।²¹

पाठ - प्रक्रिया में ये पंक्तियाँ जितनी स्थूल प्रतीत होती हैं, सूक्ष्म रूप में उनके अन्दर अर्थ की खारी धारा प्रवाहित हो रही है। ‘ चार हजार बरस पहले ’ के प्रभाव में नाटककार यह स्पष्ट कर देना चाहता है कि समकालीन समाज की जो स्थिति है, वह आज की नहीं सदियों पुरानी है। ‘ अत्यन्त प्राचीन काल में राजा नहीं थे। यह उन दिनों की बात है जब जायों को भारत में आये बहुत दिन नहीं हुए थे और हड़प्पा सभ्यता के पुरातन निवासियों से उनका संघर्ष चल रहा था।²² वर्तमान स्थिति और तथ्य का अमिथ्यव्यक्ति के साथ यह सम्भाषण पात्रों के पूर्ण विकसित व्यक्तित्व की सूक्ष्मता को व्यंजित करता है। जो भी कहा जा रहा है, वह अतीत और वर्तमान की संश्लिष्ट स्थिति है और जिसे वर्तमान स्थिति को तर्कसंगत रूप में ग्रहण किया जा सकता है। सूत्रधार और नटी को नाटक में महत्वपूर्ण स्थान देने की परम्परा बहुत प्राचीन है, किन्तु माधुर जी की सर्जात्मक प्रतिभा ने लोक नाटकों की शैली पर उसकी नवीन आँ से प्रयुक्त किया है। माधुर के नवोन्मुखी व्यक्तित्व को

डॉ० मूपेन्द्र कलसी ने अच्छी तरह पहचाना है— नाटक में माधुर जी ने शिल्प का क्यशय ही एक नया रूप प्रस्तुत किया है, जिसमें लोक नाटकों की शैली पर नट - नटी का समावेश किया गया है, जो हर जाण नाटक के नाटक होने का सहसास देते हैं। उस वक्त जबकि विश्व में नाट्याशिल्प के नये बायामों की लोज का संघर्ष तीव्र हो रहा है, माधुर जी का यह प्रयोग नयी दिशा का संकेत कर महत्त्वपूर्ण कार्य करता है।^{२३} मंगलाचरण, कथागायन तथा सूत्रधार और नटी के आजादाप से नाटकीय परिवेश की गहनता का आभास कराया जाता है। भाषा की सजात्मकता के लिए आधुनिक रचनाकारों ने यह आवश्यक समझा है।

आधुनिक नाटक में अर्थ की सक्रिय व्यंजना के लिए शब्दों की परमार मात्र को प्रमुखाता नहीं दी गई वल्कि बहुत बार संवादों के बीच के अंतराल में अर्थ की निष्पत्ति हुई है। भाषा प्रयोग की यह नई दृष्टि है। अले संवादों में माधुर जी की सजात्मक दृष्टि परिचालित होती है—

अर्जुना : तो फिर पिताजी की बात ठीक है। - - - आपका जात्रधर्म चक्रवर्ती बनने में है।

पुषु : चक्रवर्ती के युद्ध ? - - - मैंने किसलिए इतने युद्ध किए, हजारों शत्रुओं को मौत के घाट उतारा ? - - - मुनियों के जात्रधर्मों और ब्रह्मावर्त की रक्षा के लिए। - - - लेकिन चक्रवर्ती की आकांक्षा के युद्ध तो कौरी नर - हत्याएँ होंगी - - -। अर्जुन, कोई सड़ नहीं जो मेरी आकांक्षा के घोंघों को गतिशील कर दे।^{२४}

एक विषय को जिस तरह दो संवादों में विभक्त किया गया है, उसके दोनों के बीच अंतराल में अर्थ से अर्थ का आविर्भाव हुआ है। मानव जीवन में आकांक्षाओं की कोई सीमा नहीं है, वह अनन्त है। समकालीन समय में इसकी पूर्ति के लिए एकमात्र युद्ध ही उपाय है। यही कारण है कि मानव का संवस्त रूप काल के बायाम में पल्लवित होता जा रहा है। पुषु राजा है, वह भी दृष्टि का पहला, यह अपने में कम महत्त्वपूर्ण नहीं, किन्तु अर्जुना इतने से संतुष्ट नहीं। वह पुषु को चक्रवर्ती बनने के लिए उकसा रही है, धर्म की आड़ लेकर। यह विरोधात्मक स्थिति है। 'चक्रवर्ती के लिए युद्ध ?' वाक्य में प्रश्नवाचक चिन्ह ल्य और अर्थ की स्थिति को दूसरी तरफ

मोड़ देता है। यह स्वार्थ से ऊपर का उदात्त भाव है। स्वार्थ के वशीभूत होकर उसने किसी कार्य को नहीं किया। मानवता की रक्षा के लिए तो युद्ध एकमात्र रास्ता है, किन्तु आकांक्षा की पूर्ति के लिए युद्ध मानवता का संहार है। अर्चना के संवाद द्वारा पूषु के चरित्र का भौतिक-ज्ञानिक विश्लेषण किया गया है, साथ-साथ उसमें मानव का भौतिक-ज्ञानिक पक्ष प्रतिष्ठित है। पूषु का यह संवाद आधुनिक संवेदना के रूप का आभास कराता है और इसके द्वारा 'पहला राजा' में (पूषु की) पारम्परिक-नैतिकता का निर्वाह हुआ है। अन्तिम वाक्य में अमूर्त को मूर्तता प्रदान करने की सजा पृष्टि है। 'आकांक्षा का मोड़' कितना शक्तिशाली होगा इसका अनुमान इन पंक्तियों द्वारा लाया जा सकता है। क्तः विशिष्ट अनुभव, संवाद और वाक्य के बीच का अन्तराल, शब्द-सौन्दर्य और विश्व मिलाकर विभिन्न वर्णों को गतिशील करते हैं।

'पहला राजा' प्रतीकात्मक नाटक है और प्रयोग के स्तर पर 'मार्डन - एलीगोरी' यह निर्विवाद है, क्योंकि इन प्रश्नों का उत्तर रचनाकार ने मूर्तता में देकर पाठकों को विवाद की स्थिति से बचाया है। इतिहास और पुराण से उपलब्ध सामग्री का उपयोग समकालीन समस्याओं के प्रतीकात्मक चित्रण के लिए किया गया है, इसलिए लेखक ने इस नाटक को ऐतिहासिक, पौराणिक, यथार्थवादी का ठप्पा लगाने से बंचित किया है। इस अस्वीकार के बावजूद नाटक में इतिहास, पुराण और यथार्थ तीनों व्याप्त हैं। कोई भी साहित्यकार जब अतीत से अनुप्राणित होता है, तो उसका दायित्व वहीं समाप्त नहीं हो जाता, बल्कि तत्कालीन भाषा, परिवेश आदि को लेकर उसकी प्रयोगक्षमता अधिक जटिल हो जाती है। वह अतीत और वर्तमान के लम्बे अन्तराल को सर्वात्मक भाषा के माध्यम से समतल बनाता है। 'क्यपि पौराणिक नाटकों में ऐतिहासिक नाटकों का बन्धन नहीं रहता फिर भी युग के परिवेश की पूरी जम्हेला नहीं की जा सकती।' ^{२५} यही मुख्य कारण है कि 'स्कन्दगुप्त' में नाटकीय परिवेश के लिए जितने अधिक प्रसाद चिन्तित हैं उतने माधुर नहीं। क्तः इन तथ्यों को ध्यान में रखते हुए गोविन्द चावक का इस तरह का बारीय लगाना व्यायोजित नहीं जाता— 'पहला राजा' में पुरातन कथ्य के अनुस्यू संस्कृत शब्दावली का प्रयोग तो है, किन्तु उसके प्रति प्रसाद जैसा मोह नहीं है, बल्कि

उस मोह को भंग करने का प्रयत्न हुआ है। * २६ नाट्य लेखन के किसी एक रूप के प्रति माथुर जी का विशेष लाव नहीं है, और प्रयोगशीलता की स्थिति यहीं से चरितार्थ होती है।

‘पहला राजा’ के चरित्रों को माथुर ने महाभारत, पुराण के बीच की स्थिति से गुजारकर प्रतीक के माध्यम से सम्प्रामाणिक समस्याओं को उकेरा है, इसलिए वे महाभारत, पुराण और यथार्थ से एक साथ संश्लिष्ट हैं। ऐसे चरित्र एक स्तर पर कथानक की धारा को प्रवाहित करते हैं, तो दूसरे स्तर पर प्रतीक की तर्कों को उकेरते चलते हैं। श्व - मंथन - प्रक्रिया में प्रतीकात्मकता है। कृषियों के मन्त्र बल से ब्रह्मावर्त के शासक वैन को मारना— कुशा की बटी हुई रस्सी से गला घोटकर मार डाला जाना है जो उदंड और दुर्विनीत राजाओं की शासन परम्परा का अन्त है। इसकी सम्प्रदाता ‘बन्धेर नगरी’ के शासक चौपट्ट राजा से की जा सकती है। वैन को मारा जाता है, जबकि चौपट्ट अपनी मूर्खता के कारण स्वयं फाँसी पर लटक जाता है। देह - मंथन - प्रक्रिया में भाषा का मन्त्र जैसा संस्कार किया गया है, जिससे नाटकीय स्थिति की विश्वस्वीयता के प्रति अवधारणा दृढ़ होती है। शुक्राचार्य का संवाद इसको समझने के लिए सहायक है—

‘ब्रह्मावर्त के निवासियों, हमारी बात सुनो। देवी सुनीथा, बाप भी ध्यान दें। - - - वैन के जिस श्व को देवी सुनीथा ने अपनी चमत्कारपूर्ण लेपन से इतने दिन सुरक्षित रखा, बाब हमने अपनी साधना और तपस्या के बल पर उसका मंथन किया। - - - पहले हमने वैन की दाहिनी जंघा को मया। * २७

विभिन्न परिप्रेक्ष्य के समय और सन्दर्भानुसार वर्ष के बहुवाचामी स्तर को ये पंक्तियाँ ध्वनित करती हैं। वैन के सुरक्षित श्व में मिश्र की सुरक्षित ममियों की कला है और सुनीथा के मिश्र से बाने की सम्भावना। श्व मंथन से तात्पर्य सत्य का तेज और सर्वग्राही अंश प्राप्त करने की प्रक्रिया। श्व - मंथन द्वारा पृथु की उत्पत्ति से ब्राह्मण वर्ग के छद्म को प्रकट किया गया है। इस मंथन से सर्वप्रथम काले वर्ण का (‘इसका रंग जले हुए खैरे के समान है।’) व्यक्ति उत्पन्न होता है, जो वैन के समस्त पापों का प्रतीक है। पाप का रंग काला माना जाता है, यह सृष्टि है।

समय के सन्दर्भ में अंधेरा शब्द भी अति प्रचलित है— अंधेर नगरी, अंधा युग, अंधेरे में इत्यादि। गौर वर्ण, बलिष्ठ भुजाओं वाले जिस दूसरे शरीर की निष्पत्ति हुई उसे मुजापुत्र - पूषु की संज्ञा दी गई। यह वैन की सात्त्विकता का प्रतीक है।

पूषु एक पौराणिक चरित्र है। वृद्ध संकल्प, सत्य प्रतीक, महानविजेता, ब्राह्मण मन्त्र, शरणागत वत्सल, दण्डपाणि, अतारि, उत्पादन वर्द्धक, भूमि की आर्द्रता का संवर्द्धक आदि प्रामाणिक विशेषताओं के साथ उसके चरित्र को सर्वात्मक कल्पना से अगुम्फित किया गया है। उसमें समकालीन जीवन की जटिलता का क्यार्थ निदर्शन है। कलसी जी के विचारों का इस संदर्भ में समर्थन करना नाट्यकार और उसके नाटकीय चरित्र दोनों के प्रति अन्याय साबित होगा— 'उहीं के सान्निध्य में वह पृथ्वी को समतल करने, नदी पर बाँध बनाने आदि कार्यों में प्रवृत्त होता है। किन्तु ये सब कार्य वास्तविक और नाटकीय संघर्ष को प्रस्तुत नहीं कर पाते हैं, क्योंकि पूषु एक कठपुतली के रूप में सामने आता है, जिसे जब चाहो तब नई दिशा की ओर प्रवृत्त कर दो।' २५

पूषु पौराणिक चरित्र के साथ - साथ मानवीय चरित्र है, इसलिए वह तमाम दुविधाओं और तनावों के केन्द्रबिन्दु के रूप में परिलक्षित होता है। रचनाकार का मुख्य उद्देश्य समकालीन समस्या को प्रकाश में लाना रहा है, न कि उसके आदर्श चरित्र मात्र का दिग्दर्शन। चूँकि पूषु मुनिपालक है, इसलिए उसमें शिष्यत्व भाव निहित है। पूषु का चरित्र आदर्श और क्यार्थ के दोहरे मार को वहन करता चलता है। यही कारण है कि, वह भूमियों के षड्यन्त्र - जाल में फँसता जाता है। यह नाटक कथ्य की दृष्टि से नवीन युग का सूक्त है। कर्मठ पुरुष कर्म से नहीं ऊबता, जितना सफलता न प्राप्त होने से। मन्त्रियों के षड्यन्त्र से निरन्तर सक्रिय होने के बाद भी जब पूषु सफलता हासिल नहीं कर पाता तो स्वयं को अतुरक्षित और अक्षय मद्सूर करता है, और परम शक्ति की शक्तिमत्ता के प्रति उसे विश्वास होने लगता है। उद्धृत पंक्तियों में उसकी मनःस्थिति के साकार रूप को समझा जा सकता है—

'ओ दुविधाओं के देवता, तू जिसे यज्ञ पुरुष कहा जाता है— तू जिसे जात का विधाता कहते हैं — तू परम शक्ति में जानता हूँ कि शक्ति तेरी नहीं मेरी है। फिर भी तेरे आगे हाथ फैलाता हूँ। हथारों टहनियाँ और शास्त्रों किसी आकाश वृत्त पर फेरी हैं। मेरी निगाह अंतरिक्ष के उस अन्त फल फूल वाले वृत्त से

हटा दे। पृथिवी पर जो जीर्ण - शीर्ण पडे बिहारे हैं उन्हीं में खोजने दे, उसे जो मेरी सहवरी थी, मेरी प्राण थी - - - और, और - - - थी मेरी माँ। - - - उर्वी, माँ - - - माँ। ~ २६

समाजवादी समाज के निर्माण में निरन्तर संघर्ष को चुनौती देने वाले कर्मीर पुरुष को यदि अफसोस का सामना करना पड़ता है, तो इसे ईश्वरीय विधान के अतिरिक्त और क्या कहा जा सकता है? इसका कोई निश्चित, शाश्वत उधर नहीं है। 'शक्ति तेरी नहीं मेरी है।' कर्मीर पुरुष का अपने कर्म के प्रति बड़ा विश्वास है। ऐसा पुरुष अपने कर्मों से बाह्य शान्ति तो प्राप्त कर लेता है, किन्तु आन्तरिक शान्ति के लिए वह प्रकृति की स्वाभाविक गति पर बाधित रहता है। पृथु राजा के कारण धरती को पृथ्वी की संज्ञा दी गई। धरती का दूसरा नाम उर्वी है और वह पृथु के पुरुषार्थ को चुनौती देती है। पृथु उस चुनौती को स्वीकार कर भूमि को समतल और उर्वर बनाता है। उर्वी पृथु की सहवरी है और धरती होने के कारण माँ भी है। अन्तिम पंक्तियों में रचनाकार ने कल्पनात्मक दुनियाँ की अपेक्षा ज्यार्य को श्रेष्ठ घोषित किया है। अतः इसमें व्यक्ति का अर्थ तथा मनोवैज्ञानिक पक्ष काध्य रूप से सम्प्रेषित होता है। 'हर घटना या वस्तु का एक समय में एक ही पक्ष उभरकर आता है। जब एक गुण उभरकर आता है, तब उसके दूसरे गुण छुप जाते हैं। यह हर कर्म की सीमा है, बेकसी है। नया नाटककार इस सीमा को, इस बेकसी को, शक्ति में बदल देता है। ~ ३०

भावों के सहजोच्छ्वास के लिए माधुर जी ने 'पहला राजा' में काव्यात्मक भाषा को महत्वपूर्ण स्थान दिया है। आधुनिक नाटककारों ने नाट्यभाषा और काव्यभाषा में कोई विशेष अन्तर नहीं स्वीकार किया, इसलिए उनके नाटकों में काव्यभाषा का बहिष्कार नहीं है। नाटक में इसका केन्द्रीय महत्व है, क्योंकि नाटक एक बिम्बात्मक विधा है। काव्यमय समस्त उपादान (बिम्ब, लय, अलंकार) लय की सीमा में बाध होकर नाटकीय परिवेश को जीवन्त करते हैं। 'नाटक की सार्थकता भी इसी में है कि, उसका दृश्यत्व काव्यत्व में और काव्यत्व दृश्यत्व में इस प्रकार विलीन हो जाय कि उनके सम्मिश्रण से एक नये रूप का अस्तित्व हो, 'दृश्य-काव्य' के रूप में। ~ ३१ 'पहला राजा' में काव्यात्मक भाषा अनुभूति की बाँव

में फकी होने के कारण उसकी सामान्य भाषिक प्राति को अवरुद्ध न कर, गतिशील करती है। सौन्दर्यबोध, स्मृति चित्रण, पलायन की स्थिति, ऊब, अन्तःसंघर्ष और वर्तमान स्थिति का बोध कराने के लिए प्रायः काव्यात्मक भाषा का सुसंगत प्रयोग किया गया है। नाटक के प्रारम्भ में जब मुनिगण पृथु की राजा के रूप में वर्णन करने की इच्छा प्रकट करते हैं, तो वायदे और चुनौती के उठते दृन्द में हिमालय का सौन्दर्य उसकी कविता को उत्सरित करता है— 'वाचार्य प्रतिष्ठा कुल की नहीं उस मनोरम प्रदेश की है जहाँ पिपासा की धारा में बफीछी चोटियों का संगीत उमड़ता है।' ३२

दो पंक्तियों के माध्यम से रचनाकार ने नाटक की गम्भीर स्थिति से कुछ दायण के लिए परे रखकर जैसे भावकों को हिमालय के सौन्दर्य का साक्षात् बोध करा दिया है। पिपासा की धारा, बफीछी चोटियों का संगीत आदि बिम्ब सौन्दर्य की सूक्ष्मता का अदुरेन्द्रिय बोध कराते हैं।

काव्यात्मक भाषा में किसी प्रकार का जाडस्वर नहीं है। वाक्य न बफिक छोटे हैं न बड़े, किन्तु भाषा निरन्तर सक्रिय है, उसकी कोई सीमा नहीं है। माधुर जी की लेखनी इतनी सधी हुई है कि काव्यात्मक भाषा में बिम्ब आयास प्रतिफलित हो जाते हैं, और व्यं की धारा बनावती हो जाती है। पृथु के स्मृति चित्रण में बिम्बों की बड़ा द्रष्टव्य है—

'मूल गर कि तुमने वौर मने उनकी बेरहमी के जाल में तड़पती म्हालियों की माँति आश्रमासियों को बचाया। हम लोग तड़ित की माँति उन काले बादलों को चीरकर टूट पड़े। देखते ही देखते बीसियों को तुमने धराशायी किया। - - - क्वण, धनुष की यह प्रत्यंवा मचल रही है, वौर तूणीर में से वाण निकलने को बाकुल है।' ३३

सुद के इस सक्रिय चित्रण में तत्सम, लोकजीवन वौर उर्दू शब्द धुल - मिल गये हैं। प्रत्यंवा वौर तड़ित, तूणीर तत्सम शब्दों द्वारा जैसे रचनाकार ने क्वण के मन में तड़ित के से वीरता का संवार किया है। अतीत की इस स्मृति द्वारा क्वण मात्र

में वीरता का संवार नहीं किया गया है, बल्कि यह सम्सामयिक और मविष्य के लिए भी उतना ही उपयोगी है। बायों और जायों के युद्ध को प्रतीक द्वारा सम्सामयिक जन जीवन का युद्ध बनाकर कर्वाय की ओर उन्मुख किया गया है। बेरहमी उर्दू शब्द है, जो कला से बाया हुआ नहीं प्रतीत होता। इस नाटक में कथत्र भी उर्दू शब्दों का प्रयोग निःसंकोच किया गया है। तत्सम शब्दों के बीच बोलचाल की प्रचलित शब्दावली (चीरकर, बीसियों) और क्रिया रूप सामान्य रूप से तात्प्रावित है। इस प्रक्रिया में युगिन संस्कार और समकालीन जीवन सन्दर्भ का अन्तराल पूर्णतया मिट जाता है। तत्सम शब्दों का लाभ ऐसा ही प्रयोग भारती ने ' कथायुग ' में किया है—

‘ नरम त्रास के उस बेहद जाण में,

कोई मेरी सारी क्षुभुधियों को चीर गया ।’ ३४

‘ बेरहमी ————— बाभ्रमनासियों ’— में बिम्ब है, जो समस्त नानयता की गहरी पीड़ा को उद्घाटित करता है। मध्यकालीन कविताओं के बिम्बों में मछली शब्द बहुप्रयुक्त है, किन्तु उनमें जीवन के किसी एक पक्ष का उद्घाटन होता है। यहाँ बहुप्रयुक्त शब्द का नवीनीकरण हुआ है और विराट् सन्दर्भ का प्रतीक है। प्रत्यंचा का फलना और तूणीर में से बाण का निकलने के लिए बाकुल होना पृथु की वीरता को विम्बित करता है।

‘ पहला राजा ’ में पृथु की मःस्थिति का काव्य अधिक से अधिक देखने को मिलता है, चाहे वह बाक्रोश की स्थिति हो, चाहे अन्तर्द्वन्द्व हो या ऊब हो। उर्वी की उपेक्षा सहन न कर सकने के कारण जब क्वण पृथु को झोंकर प्रस्थान कर जाता है, तब उसका (पृथु का) बाक्रोश जाग उठता है— ‘ जाओ, जाओ लेकिन सावधान ! मेरे पौरुष का जांच सुला चुका है और इसकी पकती हुई बाग तुम्हें भी ग्रस ली ।’ ३५

जब बाक्रोश की बाग को प्रचलित करने कर्ना का आगमन होता है, तो उपर-दायित्व के दोहरे मोड़ पर लड़े पृथु के मुख से क्षुभुधियों में परिपक्व काव्यात्मक भाषा प्रस्फुटित होती है—

‘ क्षुभ और कुम्भ । - - - (मन्द आविष्ट स्वर) यह क्या जादू है कि मुजारें फड़कती हैं शत्रु के संहार के लिए भी और कुसुमों की इस बल्हरी को क्यकर

सँभने को भी ।^{३६}

कोमल भावनाओं के चित्रण के लिए कोमल बिम्बों की सर्जना की गई है, जिसमें मधुर शब्दों का योगदान कम महत्वपूर्ण नहीं है। अमृत और कुम्भ, पृथु और अर्जुन का प्रतीक है। अर्जुन के दूसरे स्तर पर यह देवताओं द्वारा समुद्र मन्थन की याद दिलाता है। समुद्र मन्थन से ही अनुप्राणित होकर रचनाकार ने क्वण के देह - मन्थन का प्रावधान नाटक में किया। जब अमृत है, तो कुम्भ है। कुम्भ की विशेषता भी अमृत से भरे होने में है। कुम्भ में अमृत का अस्तित्व अनुशासित है, इसलिए दोनों का होना अनिवार्य है। पहला राजा पृथु के लिए रानी अर्जुन की परिकल्पना ठीक वैसे ही है, जैसे आदिपुरुष मनु के लिए ब्रह्मा की कल्पना। स्त्री के लिए 'वल्लरी' वाधुनिक रचनाकारों का सर्वप्रथम शब्द रहा है। मन्थन में प्रस्तुत पंक्तियाँ अर्जुन के विभिन्न किनारों का संस्पर्श कराती हैं।

'पहला राजा' में बिम्ब के तीन रूप परिचित होते हैं। पञ्चात्मक भाषा में निहित बिम्ब, गद्य में निहित बिम्ब और संगीत में बिम्ब। पञ्चात्मक भाषा के बिम्ब (जो पूर्व चर्चित है) में प्रकृति के उपादानों को नयी सार्थकता मिली है, किन्तु गद्य के बिम्ब में दैनिक जीवन में प्रयोग की जाने वाली वस्तुओं द्वारा अनुभव का प्रसार हुआ है। बिम्बों में साधारण अनुभव भी खन हो जाता है। इसका रूप प्रस्तुत उद्धरण में देखा जा सकता है—'प्याज की गाँठ हीली में जैसे एक के बाद एक पतल निकलता जाता है, वैसे ही पृथु के सामने समस्याएँ उभरती जाती हैं।'^{३७} वाधुनिक नाटककारों की यह विशेषता है कि जो उपादान अनुपयुक्त समझकर रचनात्मक परिधि से अब तक बहिष्कृत थे, वह अब सर्जनात्मक आवश्यकता से प्रेरित होकर उत्पाद के साथ लिये जाने लगे। समस्याओं के अन्वय से गुजरता पृथु राजा, नायक और एक अन्य स्तर पर समकालीन मानव का खन रूप है। अतः जहाँ भी बिम्बों की सर्जना की गई है वहाँ अनुभव की जटिलता सम्प्रेषित होती है। 'प्याज की गाँठ का प्रयोग इती संदर्भ में है।

विविध भावों की अभिव्यक्ति के लिए प्रसाद ने नाटक में गीतों का प्रयोग किया, किन्तु उनके बाद नाटककारों ने गीतों को महत्वपूर्ण स्थान नहीं दिया।

इसका छिट - पुट प्रयोग उनकी कुशल दृष्टि का परिचायक अर्थ है। माधुर जी यदि चाहते तो अनुभव की संश्लिष्टता को गीतों के अधिक प्रयोग द्वारा सम्प्रेषित कर सकते थे, किन्तु 'पहला राजा' में कुल दो गीतों का प्रयोग किया है, जैसे अशक ने 'जय पराजय' में एक गीत का। साधारण अनुभव में गीतों में निहित विम्ब द्वारा कितनी कुशलता से प्रेषित हुआ है यह द्रष्टव्य है—

‘सोने की थाली और ये दमकती कटोरियाँ
भरा है जिनमें लवाल्व रस का सागर —
पर कोई जाता नहीं, जाता नहीं
रस का लालची, बूता नहीं। — * ३८

नायिका के सौन्दर्य को सोने की थाली और कटोरियों द्वारा विम्बित किया गया है, जिसमें अनुभव - रूप का साक्षात्कार होता है।

नाट्यस्थिति को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए माधुर ने रूपक का सर्जात्मक प्रयोग किया है। आधुनिक नाटक में व्यं की सम्पन्नता के लिए रूपक और प्रतीक को महत्वपूर्ण स्थान दिया गया है। चूँकि 'पहला राजा' एक प्रतीकात्मक नाटक है, इसलिए प्रतीक के उपेक्षित होने का कोई प्रश्न नहीं उठता, किन्तु रूपक के कुशल प्रयोग से इनकार नहीं किया जा सकता। डॉ० सियाराम तिवारी ने रूपक को भाषा में सर्वोष्ठ स्थान दिया है— 'सत्य तो यह है कि काव्य भाषा के उपकारकों में रूपक का स्थान प्रतीक से बड़ा है। काव्य यदि भाषिक संरचना है, तो भाषा की प्रकृति में ही रूपकात्मकता है।' ३६ समानान्तरता और प्रतिस्वाम्य की दृष्टि से 'पहला राजा' के रूपक प्रशंसनीय हैं—

‘क्वण, भूमिरूपा गौ को दुहने के लिए जीक मजबूत हाथ उठी, मिन-मिन प्रकार का दूध निकाली। आज रूपी दूध को मैं दुहूँगा, हलवर किसान बड़ा हर्षी, हार्थी की अंगलि दोहन पात्र होगा।’ ४० रचनात्मक जामता का उत्सव कहीं विम्ब प्रक्रिया में है, तो कहीं मुहाविरे में। यहाँ मुहाविरे का प्रयोग अत्यधिक सावधानी से किया गया है—

‘अथ है शुक्राचार्य, तुम्हारी शुक्नीति । - - - प्रजा अब हम लोगों की मुट्ठी में होगी । मृतुंशी, मानता हूँ तुम्हारा लोहा ।’ ४१ मुहाविरा सामान्य जोलवाल का लहजा छै है जबकि बिम्ब गहरी अर्थ जामता को सक्रिय रखे है ।

पूरे नाटकीय विधान का केन्द्रबिन्दु यही है । राजनीतिक सन्दर्भ में— राजा और मन्त्री, शासक और नेता का संघर्ष । यहाँ शासक के प्रत्येक कार्यों में हस्तक्षेप बड़ी कुशलता से होता है, वह शासक मर है । राजनीतिक नियम नेता वर्ग बनाते हैं । जैसे ‘अधैर नगरी’ के मन्त्री किसी भी कार्य को अपने हाँ से मोड़ देते हैं । मध्यस्थ वर्ग में भी दो वर्ग हैं— एक प्रमुख और निपुण है, दूसरे का स्थान उससे कम है । सफलता पूरा वर्ग हासिल करता है । दूसरे सन्दर्भ में रचनाकार का संकेत सामाजिक वर्गीकरण की तरफ है— चाहे वह उच्च हो, जाति हो, या परिवार हो ।

‘शुक्नीति’ अपने व्यंजात्मक अर्थ को उभारता है । इसका अभिधात्मक शब्द ‘अध्यन्त्र’ है, किन्तु ‘शुक्राचार्य की शुक्नीति’ में अधिक अर्थ का प्रादुर्भाव हुआ है । ‘मानता हूँ तुम्हारा लोहा’ की अर्थ - प्रतिव्याज पहले सन्दर्भ में राजनीतिक परिवेश को ध्वनित करती है, जबकि दूसरे सन्दर्भ में उसका अर्थ सर्वव्याप्त हो जाता है । जब दो वर्गों के बीच में संघर्ष अधिकारों के जबर्दस्त हड़पने का है और ऐसे में बीच का निरीह व्यक्ति मारा जाता है । तरह - तरह की (नाटककार - कर्म की) समस्याओं के बीच रचनाकार की सामाजिक - जामता के सन्दर्भ में यह अन्तिम मुहाविरा सटीक उतरता है ।

नाटक का प्रारम्भ सूत्रधार और मटी द्वारा परम शक्ति की स्तुति से होता है और अन्त भी । अन्त में पृथ्वी की स्तुति की गई है, जिसमें पृथु का पारम्परिक संस्कार है । कुछ मिठाकर यह रचनाकार की वास्तिकता का प्रतीक है—

‘पृथ्वी के केन्द्र से जो बल, जो शक्ति निकलती है उस धेतना के प्राणवायु से मैं भी स्फुरित हो जाऊँ । पृथ्वी के आकाश में विचारों के मेघ मँहराते हैं, मैं भी उनके जल से पीन जाऊँ । मूमि माता है और मैं इस पृथ्वी का पुत्र हूँ ।’ ४२

“महला राजा” की लगाम नायिक परेशानियों से गुजरकर रचनाकार की वास्तविकता पृथ्वीचूषण द्वारा प्रतिफलित हुई है, और यहीं उसकी आधुनिकता का मूल प्रोत है। “प्रसाद के उपरान्त इस प्रकार का शोधपूर्ण यह प्रथम नाटक है, जिसमें आधुनिक समस्या का यह प्राचीनयुग के प्रतीकात्मक वर्णन के आलोक में निकाला गया है।” ४३

॥ स न्द र्भ ॥

- १- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा ? कंक-१, पृष्ठ - २३ - २४
- २- नरनारायण राय : बाधुनिक हिन्दी नाटक : एक यात्रा दशक : पृष्ठ-१६
- ३- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : कंक-१, पृष्ठ - ३६
- ४- गोविन्द चातक : नाटककार जादीशचन्द्र माथुर : पृष्ठ - १०१ - १०२
- ५- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा ? कंक-३, पृष्ठ - ६३ - ६४
- ६- - वही - पृष्ठभूमि : पृष्ठ-११४
- ७- डॉ० दशरथ बोम्भ : हिन्दी नाटक उद्भव और विकास : पृष्ठ - ४३४
- ८- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा ? कंक दो, पृष्ठ - ५८
- ९- जयसंकर प्रसाद : कामायनी : कामर्स : पृष्ठ - ७१
- १०- (सम्पादक) डा० शिवराम माली, डा० सुधाकर गौकाकर : नाटक और -
संभव : पृष्ठ - १३१
- ११- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : भूमिका पृष्ठ - ६
- १२- - वही - कंक दो, पृष्ठ - ५६
- १३- डॉ० मूपेन्द्र कलसी : प्रसादोत्तरकालीन नाटक : पृष्ठ - ६४
- १४- गोविन्द चातक : नाट्यभाषा : पृष्ठ - ८८
- १५- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : कंक दो, पृष्ठ - ६२
- १६- गोविन्द चातक : नाट्यभाषा : पृष्ठ - ५१
- १७- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : कंक ३, पृष्ठ - ७४
- १८- - वही - पृष्ठभूमि : पृष्ठ - ११५
- १९- - वही - कंक दो, पृष्ठ - ६०
- २०- सं०- नरनारायण राय : हिन्दी नाटक और नाट्य समीक्षा : पृष्ठ - ११
- २१- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : कंक १ , पृष्ठ - १२
- २२- - वही - पृष्ठभूमि : पृष्ठ - १०२
- २३- डॉ० मूपेन्द्र कलसी : प्रसादोत्तर कालीन नाटक : पृष्ठ - १७४
- २४- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : कंक दो, पृष्ठ - ५६ - ६०
- २५- डॉ० बन्का सिंह : हिन्दी नाटक : पृष्ठ - १४०

- २६- गौबिन्द चात्क : नाटककार जादीश चन्द्र माथुर : पृष्ठ - १०३
- २७- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : अंक १, पृष्ठ - ४२
- २८- डॉ० मूषेन्द्र कलसी : प्रसादोत्तर कालीन नाटक : पृष्ठ - २३७
- २९- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : अंक ३, पृष्ठ - ६८ - ६८
- ३०- डॉ० विपिनकुमार अवाल : काखों की भूमिका : पृष्ठ - १०
- ३१- नरनारायण राय : बाधुनिक हिन्दी नाटक : एक यात्रा दशक : पृष्ठ - १८
- ३२- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : अंक १, पृष्ठ - २६
- ३३- - वही - पृष्ठ - ५१
- ३४- धर्मवीर भारती : अन्धायुग : पृष्ठ - ३१
- ३५- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : अंक १, पृष्ठ - ५२
- ३६- - वही - पृष्ठ - ५३
- ३७- - वही - अंक ३, पृष्ठ - ८८
- ३८- - वही - अंक १, पृष्ठ - ३६
- ३९- सं० नाम्बर सिंह : बालोचना त्रैमासिक (नि०- डा० सियाराम तिवारी-
वाचार्य शुक्ल की बालोचना में नयी बालोचना के तत्व
पृष्ठ - २७ (जुलाई - सितम्बर ८१)
- ४०- जादीश चन्द्र माथुर : पहला राजा : अंक ३, पृष्ठ - ८४
- ४१- - वही - अंक २, पृष्ठ - ७१
- ४२- - वही - अंक ३, पृष्ठ - ६६
- ४३- डॉ० दशरथ जोषा : हिन्दी नाटक उद्भव और विकास : पृष्ठ - ४३४

॥ लक्ष्मी नारायण जाल : 'व्यक्तिगत' ॥

मानव मन में अन्तर्निहित प्रेम तथा स्वत्व की पहचान और व्यक्तित्व की तलाश के कारण 'व्यक्तिगत' (सन् १९७५) नाटक न तो व्यक्तिगत कहानी का दस्तावेज है, न वास्तववादी दर्शन, बल्कि इसमें सामाजिक प्रश्नों से उलझने वाला रुझान अवश्य है। सन् ६० के बाद के नाटकों में सिद्धान्तों की संग्रह वृत्ति नहीं, उसमें अपनी पूरे भाषा - विधान में परिवर्तन की ललक है। मौखिक परिवर्तन नाटककार की नाट्यभाषा सम्बन्धी अवधारणा और रचना कर्म के मूल में रहा है, भाषा की सर्वात्मक जामता उससे इतर नहीं, उसी का प्रतिफल है। नाटक की अन्तरिक स्थिति से जुड़ते जाना, उसकी पहचान कराना, उससे गहरे आत्मिक स्तरों पर जूझना और मानवीय यात्ना का बोध कराना भाषा सामर्थ्य पर आधारित है।

प्रयोग वृत्ति और सूक्ष्म रंग दृष्टि के कारण लक्ष्मी नारायण जाल आधुनिक हिन्दी नाटककारों में अपनी कला प्रतिष्ठा रखते हैं। 'क्या कुर्वा' से 'मिस्टर बमिमन्यु' तक का सूक्ष्म मार्ग, जिसका वेग शनैः शनैः तीव्र होता गया है, जाल की नवोन्मेषशालिनी प्रतिभा का सूचक है, और 'व्यक्तिगत' में वे गन्तव्य स्थान तक पहुँच गये हैं।

रचनात्मक स्तर पर समाज से जुड़ना, उसकी संति एवं विसंति को पहचानना, सामाजिक समस्याओं से गहरे स्तर पर जूझना और उस मानवीय यात्ना का बोध कराना रचनाकार के लिए बहुत कठिन कार्य है, किन्तु आधुनिक नाटककार बोलचाल की शब्दावली और लय द्वारा अनुभूति को सम्प्रेषित करने में सक्षम होता है। यह अनुभव अपनी प्रकृति में गहन और संश्लिष्ट है।

वह : इतना तेज क्यों चलते हो ?

मैं : हमें समय के साथ चलना पड़ता है।

वह : पहुँचना कहाँ है ?

(चलना)

वह : तुम इतना कैसे परेशान रहते हो ।

मैं : और तुम ?

वह : मुझे भी परेशान रहना पड़ता है । १

आधुनिक नाटककार में मानवीय स्थिति की समझ और पहचान की और अधिकाधिक उन्मुख होने की प्रवृत्ति मिलती है । उसकी समझ और पहचान किन्हीं रुढ़ या पूर्व निश्चित विचारसरणियों पर टिकी हुई नहीं है । टहलने के सम्य तेज चलने की क्रिया को समकालीन सम्य के साथ जोड़कर नया आचरण देने के मूल में रचनाकार की आधुनिकता के प्रति तटस्थ दृष्टि रही है । ' इतना तेज क्यों चलते हो ' पंक्ति ' आधे बधूरे ' नाटक (' सड़े क्यों हो गये ' पंक्ति) की स्मृति को ताजी कर देती है । आज का व्यक्ति यथा शक्ति तेज चलने की कोशिश करता है और दूसरों को भी इसका उद्घाटन कराता है, यह बात दूसरी है कि गन्तव्य स्थान उसे मालूम नहीं । यही कारण है कि ' व्यक्तित्व ' का पात्र ' मैं ' ' वह ' के प्रश्न— ' पहुँचना कहाँ है ? ' के उत्तर में मौन रहता है, क्योंकि वह अपने उद्देश्य को स्वयं नहीं जानता और न जानने की कोशिश करता है । जो व्यक्ति जिस वर्ग का है, जिस सीमा में है, उसमें बेचैन है, परेशान है, शान्त नहीं । चूँकि आदमी (' मैं ') परेशान है, इसलिए औरत (' वह ') परेशान है— भारतीय संस्कृति एवं सभ्यता के अनुसार । अतः बोलचाल की शब्दावली बाह्य रूप में जितनी स्थूल प्रतीत होती है, निहितार्थ में उतनी ही गम्भीर ।

बोलचाल की शब्दावली चाहे जहाँ से ग्रहण की गई हो, पर उसके प्रवाह को दृष्टि से बोझिल नहीं किया जा सकता । नाटक में भाषा प्रवाह एक प्रकार से अपेक्षित कर्म है, जिसकी ' व्यक्तित्व ' नाटक में जाह - जाह देखा जा सकता है—

' मैं देख रही हूँ, एक सम्पूर्ण जर्नल था, जो टूटकर अखंड टुकड़ों में बिखर गया । - - - अब उसके हर टुकड़े में वही मैं दिखता है और अभी - आपकी सम्पूर्ण कहता है - - - पर दूसरे को मुझको, टुकड़ों में बाँटकर देखा है - - - मैं धर्म पत्नी, वाइफ, पार्टनर, नाँकर, माँ, अंटेलेक्चुअल - - - खिलौना - - - वाइफ वाफ र पोलीगैमस - - - एक पूरा दर्पण था - - - जो टूटकर अगिनत - - -

तरह - तरह के टुकड़ों में बिखर गया - - - ?

‘व्यक्तिगत’ के मैं का चरित्र एकांगी नहीं है। वह स्वातन्त्र्योत्तर भारत के सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक सभी समस्याओं का उद्घाटन करता है। इसी लिए क्रांतिकता में पूर्ण है और लम्बकता भी है। राम० के० रैना की दृष्टि में— इस ‘मैं’ की परिभाषा इकाई नहीं वरन् गुणात्मक प्रतिबिम्ब खींचती है। ऐसे ‘मैं’ को जो बाज़ादी के बाद की हमारे राजनीति, आर्थिक और सामाजिक व्यवस्था और उनकी शक्तियाँ और प्रेरणाओं से पैदा हुआ, उसे व्याख्यायित और रूपायित करना इतना सरल नहीं। वह ‘मैं’ मामूली पात्र नहीं है^३ बाईना व्यवस्था का प्रतीक है। बाईना का टूटना समस्याओं के विभिन्न पक्षों के लिए रास्ता तैयार करना है, क्योंकि सम्कालीन सभी समस्याएँ बाज की व्यवस्था से ही तो उद्भूत हुई हैं। ‘मैं’ का चरित्र बाधुनिक समस्याओं का प्रतिफल है, ठीक वैसे जैसे ‘पहला राजा’ का पात्र ‘कवच’ समस्त पापों का प्रतीक है। ‘मैं’ के अन्दर जो नहीं है उसकी वह दूसरों से अपेक्षा करता है—‘पर दूसरे को, मुझको, टुकड़ों में बाँटकर देखता है।’ ‘मैं’ अपनी इच्छा की पूर्ति के लिए कुछ भी करने को तत्पर हो जाता है और इस कार्य के लिए एकमात्र वही नहीं है, बल्कि उसका पूरा एक समूह है। पूरी व्यवस्था को तोड़ने में ऐसे वर्ग का प्रमुख हाथ है और प्रत्येक टुकड़े में उनकी छुद्र इच्छा की पूर्ति होती है। पूरी की पूरी पंक्तियों में भाषा का तीव्र प्रवाह है, जिससे वर्ण की लड़ी निकलती जाती है। गोविन्द चातक ने कहा—‘एक अच्छी बात यही है कि लाल के इन नाटकों की भाषा और संवाद - योजना में स्थिति का ठहराव नहीं है। वस्तुतः दोनों के अनीष्ट कला - कला है।’^४ सर्व-नात्मक भाषा ‘वह’ के तनाव ग्रस्त जीवन को मूर्त करती है।

बाधुनिक समस्याएँ जिनकी और व्यवस्था से जुड़ी हुई हैं। ‘व्यक्तिगत’ नाटक में नाटककार सम्कालीन समस्याओं के प्रतीक पहलू को यदि उजागर करता है, तो उससे उत्पन्न संघर्ष को भी नजर अन्दाज नहीं करता जिस तरह मानव समाज दो वर्गों (शोषक और शोषित) में विभाजित हो गया है, उसी तरह उनका संघर्ष भी भिन्न - भिन्न स्तर का है। ‘मैं’ शोषक वर्ग का प्रतिनिधित्व करता है और क्रांतिक चरित्र ही उसके आवर्त हैं। भौतिक साम्य जुटाने की उलक को शान्त करने के

लिये ' में ' जैसे चरित्र को जैतिक कार्य करना आवश्यक लाता है, पर क्या उसके मन में शान्ति है ? शान्ति कन्त है और उनके पीछे भागने वाला व्यक्ति उनके मोह-पाश में बंधता चला जाता है । कतः अपनी - अपनी सीमा में सी बन्त और बाह्य संघर्ष में जकड़े हुए हैं । इस स्थिति को सम्भलने में डा० रीता कुमार माथुर ने चूक नहीं की है— ' जीवन के विभिन्न दृश्यों को क्वापस्तु के रूप में प्रस्तुत कर नाटककार परंपरागत जीवन के विशेष अन्वपूर्ण प्रतों द्वारा एक नासव सत्य को मामिकता से उद्घाटित कर जाता है । ' ५

' शोचिर मला, उन छोटी - छोटी वार्ता में क्या रजा है । क्या कहूँ, किससे कहूँ । दिल में इती वार्ते धुमड़ती हैं कि बस पूछिए नहीं । अब तो पूरे आठ साल हो गए । दिल में एक गुब्बारा - सा उठता है और मुझे उड़ाए लिए चला जाता है । जी चाहता है उस गुब्बारे को फोड़ूँ । मेरे पास ताकत है, साधन है— पर उनकी सहेली मिसेज अनन्द - - - ' ६

शोचित वर्ग कि वार्ता को बड़ी सम्भलता है, शोचक वर्ग उसे छोटी - छोटी बात कहकर चुप कराना चाहता है, क्योंकि वह जैतिक कार्यों का इतना जादी हो चुका होता है कि ऐसी वार्ते उसे साधारण लाती हैं । चूँकि ऐसे समाज में जैतिक कार्य जैतिक व्यक्तियों के स्वभावानुकूल है इसलिए उसके— अन्दर किसी प्रकार का संकोच नहीं, परचापाप नहीं, बल्कि गवॉन्त वह अशय है— ' मेरे पास ताकत है, साधन है । ' ताकत और साधन के बावजूद सब (शोचक वर्ग) की किसी न किसी प्रकार की कमजोरी है— जिसके समझा वह धन, बल सहित मुक जाता है, जैसे ' में ' के समझा ' मिसेज अनन्द ' ' क्या कहूँ ' किससे कहूँ । दिल में इती वार्ते धुमड़ती हैं कि बस पूछिए नहीं ' वाक्य ज्ञान मात्र के लिए शोचक वर्ग के प्रतिनिधि ' में ' के प्रति सहानुभूति उत्पन्न करता है । ' इतनी ' की जाह पर ' इती ' शब्द का प्रयोग उच्चारणानुकूल है जो भारतेन्दु की नाट्य भाषा से अनुप्राणित है । ' दिल में एक गुब्बारा - सा उठता है और मुझे उड़ाए लिए चला जाता है ' में बिम्ब है, और यह ' में ' की वृष्ट मःस्थिति को मूर्त करने में सजाम है ।

शोचक वर्ग के पास ताकत है, साधन है इसे वह स्वयं स्वीकार करता है—

प्रत्यक्ष रूप में, किन्तु वह शोषित से कहीं अधिक संघर्षमय जीवन व्यतीत कर रहा है। इसके मूल में भौतिक साधनों की प्राप्ति करने की बलवती इच्छा है। ' में की स्थिति उसी प्रकार की है—

' वह लाइसेंस वाला काम नहीं बना। मिस्टर मलहोत्रा ही बाड़े हाथ बा गर। उन्होंने मुझसे ज्यादा बन्दा दे दिया। विज्ञान में कोई किसी का दोस्त नहीं। बाबू इनकम टैक्स कमिश्नर ने भी सीधे मुँह धात नहीं की। उल्टा सीधा बगने लगा। उसने कहा— यू पीपुल वार करस्ट '। ७

ये पंक्तियाँ जहाँ व्यक्ति के मनोवैज्ञानिक पक्ष— धनी व्यक्तियों द्वारा धन की और अधिक प्राप्ति की लालसा-को प्रस्तुत करती हैं, वहीं ' में ' के चरित्र का विश्लेषण भी करती हैं। समकालीन समाज में भी एकाध कमिश्नर जैसे ईमानदार व्यक्ति हैं, जो शोषक वर्ग को उसके द्वारा किये गये अनैतिक कार्यों का बह्तास कराते हैं और उसके मन को अन्तर्द्वन्द्व की अवस्था में डोड़ देते हैं। देखा जाय तो शोषक वर्ग में यदि एकता है तो केवल समाज को लूटने के लिए, जहाँ उनका स्वयं का स्वार्थ टकरावा है, वहाँ उनमें बागी बड़ने की लोड़ है— ' विज्ञान में कोई किसी का दोस्त नहीं, बाबू के शोषक वर्ग की मनःस्थिति का चित्रण है। ' यू पीपुल वार करस्ट ' पात्रानुकूल भाषा है।

कूताओं की उच्चतम सच्चाई तक पहुँचकर शोषक की पारम्परिक शकल, उसका सामाजिक वर्ग व प्रसंग तथा उसके द्वारा फैलाए गए प्रभुत्वावर का अभिप्राय बदल जाता है। ऐसी स्थिति में भाषा अतिरिक्ता से बन सकी है और शोषक के तर्कों की अनुभव-प्रवण अभिव्यक्ति एक सुक्ति - रूप में होती है।

' में अमानव बना तो सिर्फ मानव बने रहने के लिए, अनैतिक हुआ तो नैतिक बने रहने के लिए। ' ८

मूल्य सम्य सापेक्ष हुआ करते हैं, निरपेक्ष नहीं। प्राचीन काल में जो वाद्यों मूल्य था उसका रूप बाबू के सन्दर्भ में बदल गया है। अमानवता और अनैतिकता की कन्धी लोड़ में व्यक्ति सञ्चित होता जा रहा है, मानवता और नैतिकता को अपने अंग से परिमाणित करता है। अधिकता, चाहे जिस किसी की हो, अधिक आकर्षित

करती है और उसके समर्थक भी बहुत हो जाते हैं— गलत और सही का विचार किये बिना । इस व्यापक दिग्भ्रम में यह पहचान कठिन हो जाती है कि नयी सामाजिक विक्रान्तियों का अन्धानुसरण ठीक है या ग़लत । पात्रों का अन्त सम्प्रदान कारक द्वारा होने से उसके आकर्षण में वृद्धि अवश्य हुई है । ऐसे संवाद में सत्ताम भाषा द्वारा सम्कालीन ह्रासमान मूल्यों का उल्लेख होना है तो ग्राह्य वृष्टि को परितुष्ट करने के लिए नहीं, बल्कि उसके द्वारा किये गये तुच्छ कार्य को प्रकाश में लाने के लिए ।

सम्कालीन परिस्थितियों में संघर्ष, एक प्राकृतिक संघर्ष न होकर मानव - निर्मित वशा है, जिसकी अभिव्यक्ति कहीं सामाजिक पहिलेलाप रूप में हुई है, तो कहीं समाज स्वीकृत रिश्ते में—

मे : रोज़ अजवार नहीं देरतीं, बैती - बैती बातों, घटनाओं से भरा रहता है ।

वह : ऐसा क्यों ?

मे : हमारी छुम्त ऐसी है ।

वह : ऐसी तुम नहीं हो । ६

सम्कालीन समाज को अव्यवस्था की इस सीमा तक पहुँचाने में 'मे' (जैसे शोषक वर्ग) का सक्रिय सहयोग है, किन्तु वह एक मूटके से इस दोष से मुक्त हो जाना चाहता है, पूरा दोष छुम्त पर धोपकर, जैसे छुम्त किसी चिड़िया का नाम हो । रक्ना यदि सही माने में रक्ना है तो सम्कालीन समस्याओं के प्रत्येक पहलू को निरूपित करना उसका दायित्व है, इस स्थिति से रक्नाकार वागाह है, गारतेन्दु, प्रसाद, राकेश की तरह । दोष का प्रत्यारोपण किसी अन्य पर करने के बजाय यदि व्यक्ति स्वयं के दोष को महसूस करे तो स्थिति अधिक सुधर सकती है— 'ऐसे तुम नहीं हो' - इसका मूल उद्देश्य है । यह दर्शनात्मक भाषा का ही उदाहरण है कि 'मे' और 'वह' पात्रों का चरित्र आरोपित न होकर स्वाभाविक बन गया है । अक्षय के शब्दों में— 'मंघ पर हम नाटक देखते हैं तो उसमें जाने वाला प्रत्येक चरित्र वक्ता होता है, उपम पुरुष में अपना अवस्थि देता है, प्रतिक्रियुत और प्रतिक्रिही होता है । हमारी सामने अभिनेता होता है, लेकिन हम देखते हैं तो अभिनेता को नहीं, उसके माध्यम से प्रस्तुत होते हुए चरित्र को । हम यह कभी नहीं मूलते कि हमारे सामने एक

अभिनेता है, लेकिन फिर भी देखते हैं हम चरित्र को ही ।" १०

‘जाधे क्यो’ के पति - पत्नी एक दूसरे को समझकर भी कई जाह चुप रहने की कोशिश करते हैं और एक सीमा के बाद दिल की पीड़ा को कई रूपों में निकाल देते हैं, किन्तु ‘व्यक्तित्व’ की स्थिति इसी भिन्न है। किसी अन्य व्यक्ति को न समझ पाने की कसक तो समझ में आती है, किन्तु पति - पत्नी के रिश्ते में एक दूसरे को न समझ पाने, वहाँ तक कि स्वयं को न समझ पाने की स्थिति उतने बड़ी विचित्रता है।

‘मुझे उनकी बात समझ में नहीं आती। पर उनकी बात तो और भी समझ में नहीं आती। यह क्या करते हैं, क्यों करते हैं, कैसे करते हैं, कुछ समझ में नहीं आता। यह मुझे बेहद चाहते हैं— पर क्यों, किस तरह चाहते हैं।’ ११

सम्झाओं न सामाजिक स्थितियों का न समझ पाने की विवशता वास्तविक अन्तर्द्वन्द्व है। शोषित का शोषण किये जाने वाले प्रोस को हो जब नहीं पहचान पाता तो उसका समाधान कैसे कर सकेगा, कहा नहीं जा सकता। ‘कुछ समझ में नहीं आता’ पंक्ति (शोषित के प्रति) सहानुभूतिपूर्ण आं से व्यक्त की गई है। पारिवारिक रिश्ता जो अपने सांस्कृतिक रूप में त्याग का पधांस्याची था, सम्झाओं न परिवेश में स्वार्थ के वशीभूत है— ‘यह मुझे बेहद चाहते हैं— पर क्यों, किस तरह चाहते हैं।’

अपने सुअडित आंवादों तथा भाषा में एक वांछित उर्जना पैदा कर सकने वाले नाटककार के नाटक ‘व्यक्तित्व’ में असाद की नयी विन्तारें मात्र निरूपित नहीं होतीं, बल्कि उसके द्वारा मानवैतानिक विश्लेषण की प्रस्तुति, कम महत्त्वपूर्ण नहीं—

‘क्योंकि मेरे पास अपना कोई निजी काम जो नहीं है, जो बिलकुल अपना ही। पर उसे कोई और नहीं दे सकता। और उसे मैं खुद दूँ नहीं पाती। तभी मैं तुम्हारी चिट्ठियों को फाड़ - फाड़कर कुछ दूँती हूँ— वैमल्य, तुमसे पूछती रहती हूँ— क्या, क्यों, कब, कैसे, कहाँ - - -’ १२

कोई व्यक्ति जब किसी कार्य में कामयाब नहीं हो पाता तो उसकी आंगुणियाँ

उत्प्रेक्षित हो उठती है और ऐसे में उसका (बन्तारिह) संघर्ष किसी भी प्रकार से शान्त हो सकता है— चिट्ठी फाड़कर या अन्य किसी तरह से। बन्तारिह 'वह' जैसे चरित्र के लिए शोषण और अन्याय से प्रसूत यातनानुभूति है, जिसके लिए उसके बन्तार में कसक है। 'क्योंकि मेरे पास अपना निजी काम जो नहीं है, जो बिल्कुल अपना ही— मैं आधुनिक मानव की परतन्त्रता का सहानुभूतिपूर्ण विवांक्षक है।' और उसे मैं खुद ढूँढ़ नहीं पाती' वाक्य में सभ्यतामयिक समस्याओं की तलाश न पाने की विपश्चिता है, जो सुभाष दशोत्तर की कविता बन्तार का स्मरण कराती है—

'वक्त । उन लोगों के हाथों में । पड़ गया है । पिन्हें । उसकी पहचान नहीं है ।' १३

'व्यक्तिगत' में रचनाकार का मुख्य लक्ष्य किसी व्यक्ति विशेष की व्यक्तिगत विशेषता को व्यंजित करना मात्र नहीं रहा, बल्कि उसके द्वारा समतामयिक स्थिति को यथार्थ रूप में उद्घाटित करना मुख्य रहा है। व्यक्ति जिस व्यक्तिगत दुःख से जूझ रहा है, वह पूरे समाज का है—

'कहाँ पड़ा था, आर्थिक स्वतन्त्रता ही बुनियादी स्वतन्त्रता है। पर कहाँ है यह स्वतन्त्रता ? हमारा रहन - सहन, खाना - पीना, पहनना- जोड़ना, हमारी सारी आदतें उस भूले गुलाम जैसी हैं जिसे कभी सन्तोष नहीं होता ।' १४

अर्थ प्राप्ति का प्रयास यदि आवश्यकता की पूर्ति के लिए किया जाता है, तो आनन्द की अनुभूति होती है और यदि उसका उपयोग दिखावे मात्र के लिए किया जाता है तो दुःख के कषाय दुःख भिस्ता है— ठीक 'ऊसर' के 'गृहस्वामी' की तरह। मुलेश्वर और लक्ष्मी नारायण लाल दोनों रचनाकारों का मुख्य उद्देश्य समाजोन्नत परिस्थितियों को प्रकाश में लाना रहा है, किन्तु अभिव्यक्ति का ढंग अलग अलग है। ऐसी स्थितियों का अंजन 'ऊसर' में वहाँ तारुणिक है, वहीं 'व्यक्तिगत' में बन्तारिह की स्थिति है। 'हमारी सारी आदतें उस भूले गुलाम जैसी हैं जिसे कभी सन्तोष नहीं होता'— में स्थिति की विराटता उसकी गहराई तक ध्वनित हुई है। अतः यहाँ परिवेशगत संघर्ष का रूप बहुआयामी हो गया है, जिसमें सक्षम भावना की महत्त्वपूर्ण भूमिका है। 'कमरे - बाफ़ो स्वयं नहीं समझ पाने की उलझन और

वपने - वापकी सहज भाव से न जी पाने की तड़प— बाज के हर व्यक्ति की व्यक्तित्व और व्यक्तिगत पीड़ा है तथा इस पीड़ा की अभिव्यक्ति कृति का लक्ष्य— १५
नरनारायण राव के कथन में इस स्थिति की गम्भीरता स्पष्ट है।

आधुनिक नाटक में शब्दों और संवादों के बीच मौन में भी पिरोने की कला नाटककार की विशेष रुचि का परिचायक है। 'उसका संवरण 'व्यक्तिगत' नाटक में नहीं हुआ है, बल्कि मौन द्वारा गुणात्मक अर्थ - गर्भित हुआ है।' लाल के नाटक शब्द के नाटक हैं जिसे न्यूनतम घटना सूत्र ही संवादों से जुड़ा होता है। किन्तु शब्दों के बीच के सन्नाटे को उन्होंने मली - माँति सम्पन्न है। इसलिए निःशब्द स्थितियों और मौन की मुखरता को व्यंजित करने का भी उन्होंने अपने नाटकों में सुन्दर प्रयोग किया है। १६

वह : अच्छा, कब यतावो।

मैं : मेरी कमाई है। पूरे डायर हज़ार। - - - ऐसा है कि एक बावमी को बैंक से फीस हज़ार 'तीन' ले थे।

वह : तो यह कमीशन है।

मैं : मेरी कमाई है।

वह : कैसी कमाई ?

विराम

मैं : देखो यह हार बिल्कुल उसी तरह का है जैसा भिसेज रामलाल उस दिन पहनकर डिगर पार्टी में मिली थीं।

वह : मैं भिसेज रामलाल हूँ क्या ?

विराम

मैं : मेरा मतलब - - -

वह : ऐसा क्यों करते हो ?

मैं : सब करते हैं। १७

आधुनिक विषम परिस्थितियों को जिम्मेदारपूर्ण ढंग से वहन करने वाला शौचक वर्ग संस्कृति की मूल्यवत्ता का निषेध किये बिना जैतिक कार्यों की विभीषिका को कम करना चाहता हो, ऐसी बात नहीं है, बल्कि वह उसके पारम्परिक रूप को

मरकमर देता है। 'पूरे डार्ड हजार' और 'ऐसा है कि एक जादमी को बैंक से
 पचीस हजार 'लोन' लेने के बीच जो कुछ धाण का मौन है उसमें शौणक वर्ग
 की मनोवृत्ति को व्यास्थापित करने का पूरा सुक्तर मिलता है। किसी भी चीज
 या कार्य की पहचान दो त्रेणियों के बीच होती है— अज्ञा— बुरा, नैतिक - अतिक्र।
 जब समाज में गलत कार्य ही प्राप्त हो जाता है, तो अज्ञा क्या है कहा नहीं जा
 सकता। तभी तो 'मैं' पात्र अतिक्र कार्य (रिश्वत) को कमाई कटकर
 'नैतिकता' को अपने हाथ से नष्टित करना चाहता है। 'मेरा मतलब - - -'
 के बाद के मौन में 'मैं' अपनी पत्नी 'वह' के हार की तुलना मात्र 'मिसेज
 रामलाठ' के हार से नहीं करता, बल्कि दोनों हारों की प्रकृति की समझाता और
 रामलाठ द्वारा किये गये अतिक्र कार्यों को उजागर करता है। अन्त में 'सब करते
 हैं' वाक्य द्वारा उस बात का स्पष्टीकरण हो जाता है। संवाद के वाक्यों का
 मौन जहाँ सक्षम अर्थ की दृष्टि से महत्वपूर्ण है, वहीं संवाद चुर्मा के बीच विराम में
 समृद्ध अर्थ की धारा प्रवाहित होती है। पहले विचार— 'कमाई - - - - देना—'
 के बीच जो अर्थ अन्वित होता है वह यह है कि— रही— गलत के सुनिश्चित मूल्यांकन
 की कसौटी के आव में वाधुनिक समाज पत्न की और अचर हो रहा है। मुख्य बात
 यह है कि अतिक्र कार्यों द्वारा फल प्राप्त करने के मोत (रिश्वत, चोरी, धाका)
 को नैतिक या नाट्यकार के शब्दों में 'कमाई' की संज्ञा दी जायेगी तो ईमानदारी
 से किये गये कार्य को क्या नाम दिया जायेगा ? समकालीन समाज में ईमानदार
 व्यक्ति आश्चर्यजनक हो गया है, बादर्श की तो बात अलग है। जो सत्य है उसको
 स्वीकार करने में सामाजिक रिश्ते बाधक नहीं हैं। यह विशेष कारण है— जब
 पति द्वारा रिश्वत के पैसों से लाये गये हार को पत्नी स्वीकार नहीं करती और
 समकाल लेने के बाद भी उसके अन्दर प्रश्न कौंधता रहता है— 'कैसी कमाई' प्रश्न 'वह'
 की अव्यवस्थित मनःस्थिति का चोत्क है। 'मैं' मिसेज रामलाठ हैं क्या 'और' 'मेरा
 मतलब' के बीच का अंतराल अर्थ की दृष्टि से गहन है— शौणक - शोषित, नैतिक-
 अतिक्र में बहुत अन्तर है। शौणक अतिक्र कार्यों को जहाँ प्रोत्साहन देता है, वहीं
 नैतिक व्यक्ति क्रूर कर्म की कड़वां चालीचना करता है। मिसेज रामलाठ गलत कार्यों
 द्वारा प्राप्त किये गये हार को उत्साह के साथ स्वीकार करती है, जबकि 'वह' उस
 तरह के हार को स्वीकार करने से साफ इनकार कर जाती है और 'मैं' के अतिक्र

कार्य को उस तक महसूस कराने का प्रयास करती है। ' ऐसा क्यों करते हो ' प्रश्न में अर्थ की दो पारार्थी उन्निहित हैं— एक ' वह ' का मित्र जू रामलाल से अपनी तुलना किये जाने पर लोभ प्रकट करना और दूसरा ' मैं ' के गलत कार्यों के प्रति दुःख। संवादों का अस्तित्व शक्तिवात्मक होकर विलीन नहीं हो जाता, बल्कि अर्थ के विभिन्न अंशों का संस्पर्श कराता है ' व्यक्तिगत ' में एक जाह इस मन्तव्य को रणभागी ने स्वयं अभिव्यक्त किया है— ' बाप तो जानते ही हैं, हर बात के दो पहलू होते हैं । ' १८

' व्यक्तिगत ' में जहाँ मान द्वारा अर्थ को निष्पत्ति हुई है, वही हरफ्त भी अर्थ की दृष्टि से रिक्त नहीं जाता। इसकी व्याख्या नाटककार ने की— ' शब्द और वाक्य साहित्य के मूलाधार हैं : पर ' पैंटोमाइम ' नायाभिनय जो नाटक का प्रारम्भिक और शक्तिशाली रूप है, उसमें शब्द और वाक्य तो होते ही नहीं— न कथन का उच्चारण ही होता है । ' १९ प्रस्तुत संवादों में हरकत की भाषा की सक्रियता देखी जा सकती है—

' (इस बीच मैं ने वह की आँखों पर पट्टी बाँध दी है ।)

मैं : अब कोई डर नहीं। चलो दूँदो मुफ्त। हुबो - - -

(वह दूँदती हुई हुना चाहती है ।)

वह : आँखों में पट्टी बाँधी ही सारा कुछ किराना रहस्यम्य लाने लाता है। हर चीज का अर्थ ही बदल जाता है।

मैं : देखो - - - देखो - - - इधर टेबुल है - - - मैं इधर हूँ।

वह : पर लाता है कि तुम इधर ही। तुम्हारी बातों का भी क्या यकीन।

(सहसा टेबुल से टकराती है। टेबुल पर रखा बर्तन गिरकर टूट जाता है) २०

आँखों पर पट्टी बाँधी से जैसे मानव - मन का विप्रम स्वं डर सब समाप्त हो जाता है। तभी ' मैं ' कहता है ' अब कोई डर नहीं। चलो दूँदो मुफ्त --- । ' ' वह ' का ' मैं ' को दूँदने का प्रयास सामाजिक विसंतियों से प्रस्तुत समकालीन

समस्याओं को खोजने की कोशिश है। बीच में रखा मेज शोषक और शोषित के बीच की दीवार है। समस्याओं को ढूँढने की कोशिश असफल तब हो जाती है, जब 'वह' मेज से टकराकर गिर जाती है। इसका कारण है 'मैं' सामूहिक है, इसलिए शक्तिशाली है और 'वह' का रूप इसके विपरीत है जो संश्लिष्ट नहीं है। मेज पर रखे वाइने का टूटना 'वह' के समानों का टूटना है। अतः हरकत को सशक्त बनाने की कोशिश भाषिक व्यंग्य को इतिवृत्तात्मक नहीं बनाती। उसके बिना व्यंग्य जैसे बधुरा लाता है।

नाटक की भाषा ठोस है, किन्तु उसमें निहित व्यंग्य नदी के प्रवाह के समान। भाषा जैसे व्यंग्य के प्रवाह को ठेल देती है, और उसकी धारा बीच में स्थित सभी अवरोधों का अतिक्रमण कर प्रवाहित होती जाती है। 'व्यक्तिगत' के रचनाकार की धारणा भाषिक सन्दर्भ में हमारी निर्मूल शंका का समाधान करती है—'नाटक की भाषा पूरी तरह ठोस होती है, इसके बावजूद उसमें 'खोल' होता है। खोल न हो तो अभिनेता उसमें घुसेगा कैसे? अभिनेता में भी खोल होता है, नहीं तो दर्शक उसमें कैसे घुसेगा? नाटक की भाषा उपस्थिति देती है। इसमें अभिनेता, निर्देशक, दर्शक के लिए पूरा स्थान रहता है।' २१ एक जागरूक रंगकर्मी का नाटकीय संवादों की भाषा में अतिरिक्त ध्यान देना और उन्हें रंगमिता से अलग करके न देखना आश्चर्यजनक नहीं, बल्कि स्वाभाविक है। स्थूल रूप में ऐसे संवाद मूले ही किसी अन्य उद्देश्य की पूर्ति करते हैं, किन्तु मूल उद्देश्य है—समकालीन जीवन की आक्रामक परिस्थितियों के क्रूर रूप का चित्रांकन।

'वह : यह निजी विचार क्या चीज़ है ?

'मैं : चाय के साथ कुछ नमकीन चीज़ होनी चाहिए।

(मैं छेँ जाता है)

'वह : निजी विचार। (छँती है।) जब कोई अपना विश्वास छीन न हो, चरित्र छीन ही न हो तो निजी विचार क्या हो सकता है।' २२

ऐसे समाज में जीवन की स्वाभाविकता एवं सुख की छीन छेँ वाले अलग - अलग प्रश्नों को समझना अशभव नहीं तो कठिन अवश्य है। पर ऐसा महसूस होने ला है

दि कोई ऐसी शक्ति है (शोषक की ही तर्ही) जो हमारी जाकांजाओं एवं उत्साह को ध्वस्त कर देती है । उतना सब होने के वावजूद उनकी बुद्धि स्कन्धम नड ही गई है ऐसा स्वीकार नहीं । समाज में जैसे - जैसे अमानवीय व्यवहारों का संक्रमण बढ़ता है, जैसे - जैसे उनकी चेतना परिपक्व होती जाती है । ऐसी अवस्था में चेतना अन्तर्विरोध से ग्रसित हो जाती है । ' मैं ' का किसी नमकीन चीज़ को लै जाना उसकी शोषण प्रवृत्ति का चोत्क है । ' निजी विचार ' में आश्चर्य का मिश्रण है और ' वह ' का हँसना आधुनिक शोषक शक्तियों पर अंग्यात्मक कुदारापात है । ' जब कोई अपना विश्वास ही न हो, चरित्र ही न हो तो निजी विचार क्या हो सकता है ' में समाजालीन व्यक्तियों— जिस्के द्वारा समाज में गान्धिता का हनन हो रहा है— पर निर्मम प्रहार है ।

प्रसाद, भुवनेश्वर जैसे सफलता की सीड़ियाँ पर उपरोंपर जाइते गये हैं, ठीक जैसे ही लक्ष्मी नारायण लाल भी । ' बन्धा कुर्बा ' (१९५५) ' सुन्दर रास, ' ' मादा कैक्टस, ' ' सूखा सरोवर, ' ' दर्पण ; ' ' रातरानी ; ' ' रक्त - कमल, ' ' सूर्यमुख, ' ' कलंकी, ' ' मिस्टर अभिमन्यु, ' ' करफ्यू ; ' ' बकुल्ला दीवाना, ' ' गुरु, ' ' नरसिंह कथा, ' से ' व्यक्तित्व ' तक का सूझ रास्ता तय कर सकने में उनकी चेतना निरन्तर ऊर्ध्वमुखी होती गई है । मादा कैक्टस, मिस्टर अभिमन्यु, बकुल्ला दीवाना, करफ्यू की चरम परिणति ' व्यक्तित्व ' है । ' व्यक्तित्व ' में जहाँ मौन द्वारा भाव अभिव्यंजना की चिन्ता है— ' वास्तविक नाटक तो लामोशी में है, इसे समझना होगा— २३ वही संवाद विश्लेषण का आग्रह कम नहीं है । ऐसी आणिक - संरचना में नाटक की भाषा एकरस होकर प्रेक्षक के लिए उबाऊ नहीं बनती, बल्कि विविध संवाद प्रयोग में एक नया उत्साह है । रेनैवेलक ने बोलचाल के विस्तार को प्रस्तुत किया है— ' राजमरा' की भाषा में एकरूपता नहीं होती ; उसमें विविध प्रकार के बंश मिले रहते हैं, जैसे बोलचाल की भाषा, वाणिज्य की भाषा, दफ्तरी की भाषा, धर्म की भाषा और छात्रों के बीच प्रचलित का भाषा । ' २४

' उसने पीपुल को ' करप्ट ' कहा, तुम क्यों परेशान हो । ' २५ आष

की समस्याओं का विराट रूप किसी एक व्यक्ति के मस्तिष्क की उपज नहीं है, बल्कि इसके पीछे एक भीड़ है, लोग हैं। अतः इसके समाधान के लिए किसी एक व्यक्ति का परेशान होना कोई माने नहीं रखता।

अन्य साहित्यिक विधाओं की भाँति नाटक यथार्थ की व्यंजना मात्र नहीं होता, बल्कि उसमें यथार्थ का साक्षात्कार होता है। 'व्यक्तिगत' में समा-मयिक समाज की विसंगतियों में लुप्त सही मूल्यों की तलाश है। अतः किसी भी सार्थक रचना का दायित्व मटके हुए मानव को मार्ग दिखाने की कोशिश है। यह बात दूसरी है कि भीड़ के बीच मूल्यों की तलाश कब तक सम्भव हो सकेगी? अपनी उस सक्रिय कोशिश में रचनाकार वहाँ से सम्पृक्त होता है जहाँ से अनुभव परिपक्व होता है। उन तक अनुभव सम्प्रेषित करने के लिए भाषा भी उनकी रहैगी। जो तो रचनाकार ने इस संदर्भ में स्वयं स्वीकार किया—'नाटक की कोई भाषा नहीं होती—नाटक नाटक होता है वस। रचनाकार सोचता है, याद करता है, तब उसे 'भाषा' के माध्यम से लिखता है। नाटककार न सोचता है न याद करता है। वह कार्य करता है।' २६ नाटक की भाषा उस कड़ी से जोड़ती ही नहीं, जिस यथार्थ को नाटककार सम्प्रेषित करना चाहता है, बल्कि उपस्थिति देती है। जैसे यथार्थ की परिधि नहीं, वैसे भाषा की परिधि नहीं। ऐसी भाषा में किसी प्रकार की साज - सज्जा नहीं, अंगार नहीं, हाँ व्यं की सशक्त क्षमता अवश्य है, यह वाज के नाटक की आवश्यकता है।

‘अपने चारों ओर के

अंधकार के खिलाफ जो जितना लड़ता है

जो जितना जुड़ता है जिन्दगी से

उतना छि है उसका अपना

वही है उसका सपना - - - २७

‘व्यक्तिगत’ का यही मूल कथ्य है, जिससे रचनाकार बाधोपान्ध जूनता है। साफ - साफ और पूरा - पूरा कल्पे की शैली में व्यंजना भी बिल्कुल स्पष्ट है। वाक्यों के बीच और अन्त में जिस तरह क्रियात्मक क्षमता का सुनिश्चित प्रयोग

गद्य भाषा में है, उसी तरह ल्यात्मक भाषा में भी । ' चारों ओर के ' में समाजोपयोगी समाज की अमानवीय स्थिति का विस्तृत अर्थ निहित है । समाज में पैदा होकर भरण - पोषण करना सही माने में जीवन नहीं है, बल्कि आधुनिक विभक्तियों और शोषण के विरुद्ध चुनौतियों को स्वीकार करना जीवन है । ' अंधकार ' के खिलाफ जो जितना लड़ता है । जो जितना जुड़ता है जिन्की से ' संघर्ष ' में सम्मिलित होना मात्र जीवन का उद्देश्य नहीं है, बल्कि सफलता प्राप्त करना मुख्य उद्देश्य है । ' अंधकार ' शब्द साहित्य का एक शब्द है, जिसका प्रयोग उसी तरह (पारम्परिक) अर्थ संपत्ति के लिए किया गया है । ' व्यक्तित्व ' के अनुभव - कथ्य का संसार निश्चय ही सज्जात्मक है, नवीन है, जिसमें एक बला तरह के संघर्ष की तलाश है । ऐसे संघर्ष में सही माने में सकता है— बाज की सामाजिक आवश्यकता को देखते हुए । यह न किती स्वार्थ पर टिका हुआ है, न इसकी आघात-रशिका अधिक है । शोषण मुक्त समाज रचना की परिकल्पना लिए ये ल्यात्मक पंक्तियाँ सक्रिय अर्थ की व्यापक संवेदना के कारण प्रेरक का ध्यान आकृष्ट करती हैं । ऐसे संवादों का प्रयोग क्रान्तिकारी परिवर्तन के सपने दिखाने मात्र के लिए नहीं किया गया है, इसमें यथार्थ की गहराई में फेंकर मविष्य के लिए नये मूल्यों की खोज अवश्य है ।

आधुनिक नाटककार किती सीमा में बाध नहीं होना चाहता और है भी नहीं, किन्तु कहीं - कहीं अतिरिक्त मोह से वह बच नहीं पाता । नाटक की भाषा का ल्यात्मक हो - ऐसी कोई अनिवार्य शर्त पहले की तरह बाज उसके साथ नहीं है । जो नाटककार होने के साथ साथ सफल कवि है, (मारतेन्दु , प्रसाद, विष्णु कुमार अवाल) उसके नाटक में काव्य जला नहीं जाता— दृश्य काव्य बन जाता है, किन्तु जो नाटककार है उसका ऐसे मोह का अजिम्पण न करना ही सही संभव है । इस स्थिति को डॉ० विष्णु अवाल ने स्पष्ट कर दिया है—

' दर्शक के मन पर वही कविता प्रभाव डाल सकती, जिसमें ऐसे बिम्बों और ऐसी भाषा का प्रयोग हुआ हो कि उसकी लय को दर्शक को अमानने में न केवल कठिनाई हो, बल्कि उसे ऐसा लगे कि यह तो वह भी कर सकता है । ' २५

' व्यक्तित्व ' नाटक के संवादों के बीच - बीच में ल्यात्मक और तुलान्त पंक्तियाँ

हैं। ऐसी पंक्तियाँ अपनी संरचना में वाक्य लिखने का प्रयत्न गले ही जान पड़ती हैं, किन्तु इतिवृत्तात्मक एवं सम्पदा की पूरे विस्तार के साथ सम्प्रेषित करने में कम नहीं हैं।

‘कन लै दो मुँह अमानव
जब तक हैं उच्चारें मेरी,
कन लूँ मैं फिर से मानव
जब उच्चारें होंगी पूरी।’ २६

‘व्यक्तित्व’ में कहीं कहीं सशक्त विम्बों का साक्षात्कार होता है, जिसमें उन्मूलक समस्याओं से भी साक्षात्कार-प्रक्रिया होती है। विम्बों की भाषा में कोई विशेष मुद्रा नहीं है। जीवन में अधिक उपयोग आने वाली वस्तुओं से उन्मूलक विम्ब की सर्जा हो जाती है ठीक ‘आधे अधूरे’ के विम्बों की तरह। प्रस्तुत उद्धरण में विम्ब और उसकी एवं सन्तति दोनों द्रष्टव्य हैं—

‘परजल चाभी गायब है। दूसरी चाभी ला भी नहीं सकती। बालमारी तोड़ी भी नहीं जा सकती— उसमें बहुत सारे ऐसे कीमती सामान रहे हैं, जो टूट जायें। देखिये न, अब वह अपनी बालमारी की चाभी ढूँढ़ रही हैं। (बिजाता है) पर है उसकी चाभी मेरे पास। परजल गायब है मेरी चाभी। कहीं बाहर गायब हुई है, और हम ताम्बा घर के अन्दर ढूँढ़ रहे हैं— ताम्बा जब बाहरी लो, और उसका हल हम भीतर ढूँढ़ें तो क्या होगा— हम जहाँ हैं, वहाँ नहीं हैं, जहाँ नहीं हैं, वहाँ हैं।’ ३०

‘आधे अधूरे’ में डिम्बा है, जिसका ढक्कन घर के सदस्यों द्वारा नहीं खुलता, किन्तु यहाँ बालमारी है जिसकी चाभी गायब है। ‘आधे अधूरे’ की समस्या पारिवारिक है, जबकि व्यक्तित्व की समस्या पूरे समाज की है। यहाँ एक प्रश्न उठ सकता है कि— परिवार और समाज एक दूसरे से भिन्न हैं? पारिवारिक समस्या समाज द्वारा सुलझाई जा सकती है, किन्तु सामाजिक समस्या परिवार द्वारा नहीं सुलझाई जा सकती। यही आज का व्यक्ति नहीं समझ पा रहा है और यही समस्याएँ निर्बाध गति से बढ़ती हैं। ‘वह’ की बालमारी की चाभी ‘में’

के पास है क्योंकि ' में ' शौणिक है। शौणिक होने के कारण ' में ' ' वह' को अपनी इच्छानुसार मोड़ता है। अन्तिम पंक्तियों में (समस्या----- वहाँ हैं।) अर्ध का तीघा सम्प्रेषण है। यह संवाद स्वगत का एक नया रूप है। ' में ' एक तरह से सूत्रधार का कार्य भी करता है।

हर चीज वहाँ धार विहीन हो गई है— चमक रहते हुए, ठीक मानव मस्तिष्क की तरह, जहाँ बाहरी समस्याओं का निदान धार के अन्दर ढूँढा जाता है—

' यहाँ हर चीज में चमक है, धार नहीं। हर चीज वहाँ धारक थी, जब तक हम उसे पा नहीं सके। अब हर चीज भाँयरी हो गई है— जिञ्जुक जाँ साईं हुई (हँस पड़ती है।) अरे - रे - रे - - - इस जालफिन से खुदकरी करोगे।' ३१

हथर के नाटककारों ने नाटक की भाषा में आंतरिक प्रवृत्ति को त्यागकर प्रतीक के प्रभावशाली रूप को ग्रहण किया है। ' व्यक्तिगत ' में भी इस स्थिति का भरपूर लाभ उठाया गया है ' पहला राजा ' की तरह और ' आधे अधूरे ' के सम्बन्ध। कथावस्तु, चरित्र योजना एवं संवाद किसी में प्रतीक का बहिष्कार नहीं। ' व्यक्तिगत ' वर्तमान समाज का प्रतीकात्मक रूप है। ' में ' स्वातन्त्र्योत्तर भारत में प्रसूत शौणिक वर्ग का प्रतीक है, वर्तमान विभ्रान्तियों के विकास में जिसका प्रमुख हाथ है। शौणिक करने के कितने माध्यम हैं— पूँजीपति, नेता, चोर, डाकू, हिंसक— इन सबका सामूहिक रूप ' में ' है। ' वह ' शोणित वर्ग का प्रतिनिधित्व करती है— अपनी पत्नी रूप के साथ साथ। तभी तो शिथिल और आर्थिक रूप से स्वतन्त्र होने के साथ साथ वह ' में ' की शौणिक प्रवृत्ति का शिकार बनती है। पत्नी और शोणित (वर्ग) दोनों रूपों में उसकी स्थिति अक्षय है—

' यहाँ की सारी चीजें बिहरी - बिहरी क्यों हैं। यहाँ की सारी चीजें मैंने सजाई थीं। एक - एक चीज अपनी सार्थों से। यह संस्कार मुझे अपनी माँ से मिला था। कितनी धूल जम आई है यहाँ। स्वा में यह क्या उड़ रहा है ? यह क्या चीज है ? (फफुना चाहती है।) कुछ फफु में नहीं आता। (फिर प्रयास) कुछ भी नहीं।' ३२

अन्तिम पंक्तियों का शकटता होना आवश्यक है, उसका विहारा रूप कुछ

नहीं कर सकता। उसका संश्लिष्ट रूप ही समाज में फैले हुए व्यापक अन्धकार को दूर कर सकता है। यही कारण है कि 'व्यक्तिगत' में शोषित शक्तियों के झटका होने की चिन्ता रचनाकार को बार-बार कई-कई रूपों में सताती है— जैसे - भारतेंदु, भारती एवं मुक्तिदोष को। 'यहाँ की सारी चीजें बिसरी-बिसरी क्यों हैं' का भाव - अर्थात् 'बन्धासु' के 'टुकड़े-टुकड़े हो बिसर चुकी म्यांदा' ३३ के समझा है। बिसरने की चिन्ता दोनों की है— पहले में शोषित शक्तियों की दूसरे में म्यांदा की। शक्तियों के बिसर जाने के कारण सामाजिक म्यांदा भंग होती। शक्तियों पहले संस्कृति का रूप— 'यहाँ की सारी चीजें मीं तलाई कीं'— सजा था, जब उसके सौन्दर्य को बड़ी निर्ममता से मिटाया जा रहा है। 'दिल्ली घूल जम बाई है यहाँ' घूल समाज में जायागित शिलाशियों का प्रतीक है, जिसको फकड़ने का प्रयास है— 'कुछ फकड़ में नहीं जाता। यह घूल उसी तरह की है जैसे 'बापे अयूरे' के महेन्द्रनाथ की फाड़ल पर जमी घूल। महेन्द्रनाथ फाड़ल की घूल को फाड़ता है, जबकि 'व्यक्तिगत' की 'वह' फाड़ना चाहती है। यह फकड़ने का प्रयास समाजिक प्रश्नों को हल करने का प्रयास है। प्रतीक कहीं भी अर्थ-सम्पदा को बितेरता नहीं है। 'व्यक्तिगत' में प्रयुक्त प्रतीक के सन्दर्भ में रीता कुमार माथुर का मन्तव्य— 'संवादों में भी प्रतीकात्मकता का प्रयोग बहुत अधिक है, जो कहीं-कहीं नाटक को बोझिल बना देता है। वस्तुतः डॉ० लाल नाटक की सशक्त प्रभाव दायता के लिए प्रतीक को एक आवश्यक साधन मानते हैं, पर हर साधन एक सीमा तक ही सार्थक होता है, उसके प्रति अतिमोह अनुचित है। इस नाटक में भी यदि संवादों में प्रतीक का प्रयोग कम होता तो उसका सम्प्रेष्य सहज रूप में अभिव्यक्त होता'— ३४ और दूसरी तरफ यह स्वीकार करना— 'कुछ मिलाकर यह नाटक कथ्य और शिल्प में एक मौलिक प्रयोग है'—^{३५} अनिश्चयात्मक वृत्ति का धौक है।

'व्यक्तिगत' में कुछ ऐसे संवाद बाते हैं, जो कुछ घण के लिए सामाजिक चिन्ता से मुक्त कर देते हैं। ऐसे संवादों में हास्य योजना के साथ-साथ सर्जनात्मक अर्थ का एक अन्ध वायाम है। प्रस्तुत संवाद में 'मैं' और 'वह' का वापसी तनाव समाप्त नहीं तो कम जरूर हो जाता है—

मेँ : अपने बापको बहुत सूझपूरत सम्झती हो न ।

वह : तुमसे कहीं ज्यादा बदशूल । २६

सामाजिक विरांतियाँ भी कुरूप हैं ही, किन्तु उसके दर्शक और भुक्तमोगी उससे कहीं अधिक कुरूप हैं ।

नाटक के तीसरे दृश्य में 'मेँ' के कार्य और संवाद द्वारा हास्य की बहुत सुन्दर सृष्टि हुई है—

(वह बाती है । मैं एका-एक झिंकता है और दूसरी झिंक के लिए मुँह ऊपर उठाता है ।)

वह : सुनिये ।

(मैं हाथ से इशारा करता है ।)

वह : कोई जरूरी है कि इसी समय तुम्हें झिंक आए ।

मेँ : सारा चौपट कर दिया । झिंक विच्छुल जहाँ से चलकर वहाँ आ चुकी थी । २७

पूरा का पूरा संवाद पाठ - प्रक्रिया में एक हास्य दृश्य प्रस्तुत करता है । झिंक 'मेँ' की इच्छा शक्ति का धोकर है । झिंके में बाक़ यह अर्पण पत्नी को भानता है— 'सारा चौपट कर दिया ।' शोषक की सम्पूर्ण इच्छा की पूर्ति शोषित द्वारा होती है— चाहे छोटा से छोटा स्वार्थ हो या बड़ा । कमी - कमी भ्रम के कारण व्यक्ति यह नहीं सम्झ पाता कि अपेक्षित वस्तु के प्राप्त न होने का क्या कारण है जैसे— झिंक न जाने पर 'मेँ' का 'वह' को बाक़ सम्झना ।

'व्यक्तिगत' में कति, वर्तमान और भविष्य तीनों का कलात्मक संयोजन है, जो काल के आयाम में एक होने के बाद उसके अवशेष रूप का वस्तुस्थिति कराता है । वर्तमान कमी कति की ओर प्रत्यावर्तन है, तो कमी भविष्य की यात्रा । दृश्य एक वर्तमान है, जिसमें 'मेँ' और 'वह' टहलने निकले हैं, दृश्य दो और तीन कति की ओर ले जाता है, और चौथे दृश्य में फिर भविष्य (जो वाच वर्तमान है) की यथार्थ भाँकी है । नाटककार के अनुभव का यह नया आयाम काल का अतिक्रमण कर काळातीत हो जाता है । अनुभूति की परिपक्व स्थिति मोगे गये व्यर्थ और

देखे गये कथार्थ दोनों में किसी प्रकार का अन्तर नहीं प्रतिस्थापित करती । अतः दोनों की सर्वात्मक अभिव्यक्ति हुई है, और उसी सर्वात्मकता के साथ सम्प्रेषित भी । कर्षण की ओर ध्यान आकर्षित करने में एक तरफ उद्देश्यहीन व्यक्तियों की कड़ी आलोचना की गई है, तो दूसरी तरफ उद्देश्य सिद्धि के लिए इतिहास की सहायता । यहाँ रचनाकार प्रसाद के विचार से प्रभावित है ।

‘ हम भोगते हैं, रचना नहीं करते - - - इतिहास साक्षी है— जिनके हाथ में ताकत है, वहाँ विचार नहीं । हर वक्त कपड़े बदलते रहते हैं - - - ’ ३८

रचनाकार के अन्तर्मन में व्याप्त कसक की गूँज बराबर प्रतिच्छाया के समान रहती है— नैतिक - अैतिक, पुष्प - पाप, शोषण — में से जिनके द्वारा समाज का रूप कुरूप होता जा रहा है और जिनके द्वारा व्यक्ति अधिक परेशान हो रहा है उन्हें क्यों निष्क्रिय भाव से भोगता जा रहा है ? वह भोगने की स्थिति विशेष चिन्ता का कारण बन जाती है । समस्या भोगने की नहीं रचना करने की है । जिनके हाथों में अैतिक साधनों से प्राप्त की गई ताकत है उनको विचार बदलने की क्या आवश्यकता ? उनकी प्रत्येक इच्छा की पूर्ति शोषण द्वारा होती है, किन्तु जिनके पास इस तरह का साधन नहीं है वैचारिक स्वतन्त्रता तो है, ऐसी शक्ति उससे कहीं अधिक सशक्त है जो दूसरे को दुखी करके संतुष्ट हो लेते हैं ऐसी शक्ति पुरुषार्थ नहीं ।

‘ व्यक्तिगत ’ के अन्त में कुछ विशेष रह जाता है— ‘ ऊपर ’ और ‘ लॉबे के कीड़े ’ ‘ जाये क्यूरे ’ के अन्त की तरह । यह अन्त वाज की सामाजिक विसंगतियों के कीचड़ में फँसे मानव का प्रतिबिम्ब है—

‘ (वह बाहर निकल जाती है । मैं अपना सामान बटोरने आता है ।

सामान के साथ दबकर मैं फर्श पर गिर पड़ता है । उठना चाहता

है । सामान के बोझ से लड़ा नहीं हो पा रहा है । वह की

पुकार जाती है)’ ३६

‘ व्यक्तिगत ’ नाटक के हर दृश्य में प्रयोग की नई दिशा की तीव्र छलक है— चाहे वह माषिक दृश्य ही या कि शिल्प का दृश्य । नयेपन की ओर जाने

की अभिलाषा मात्र अभिलाषा बनकर नहीं रह गई है, बल्कि उसका सर्वात्मक प्रयोग है। ऐसे में अड़ियों का उद्धार लेना पड़ा है तो भी रचनाकार को स्वीकार्य है। डॉ० रीता कुमार का विचार सटीक है—

‘संभव की दृष्टि से भी इस नवोन्मेष ने ध्यायवाद के सीमित और उपकरणाश्रित मंत्र के विरोध में साकेतिक, कल्पनापूर्ण और प्रतीकात्मक मंत्र पर बल दिया, जिसके लिए संस्कृत की प्राचीन परम्परा के पुनरन्वेषण के साथ-साथ संगीत व ध्वनि सम्बन्धी नवीन प्रयोग भी प्रारम्भ किये।’^{४०} वाधुनिक गण्डकारणों की एक लम्बी भीड़ में डॉ० लक्ष्मी नारायण ठाल विलीन नहीं हुए हैं, बल्कि उनकी अपनी एक विशेष मुद्रा है—

डॉ० मदान के विचार में इस तरह लक्ष्मी नारायण ठाल के नाटक उनातन, चिरन्तन, धारक के बोध में भारतीय वाधुनिकता के बोध को बाँकते हैं और पार्श्वात्य वाधुनिकता से न केवल परलेप करते हैं, उसका विरोध करते हैं और स्वयं अपनी मौखिकता को सौज निकालते हैं।^{४१}

मौल्य राकेश, विपिन कुमार अग्रवाल की तरह लक्ष्मी नारायण ठाल के अन्तर्मात्र पर वाधुनिक निरस्तर्कता की चोट है, किन्तु उनकी अभिव्यक्ति शैली विशेष है। डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी का कथन इस स्थिति को विश्वसनीय बनाता है—

‘नवोन्मेष के साथ लक्ष्मी नारायण ठाल बराबर नाटक के क्षेत्र में काम करते रहे हैं, और उनकी कई कृतियाँ शब्द के उच्च स्तर में नाटक बन चुकी हैं। उनके नाटकों में वस्तु और शिल्प दोनों दृष्टियाँ से कुछ प्रयोग किये गये हैं।’^{४२}

तीव्र क्षुभ्रति और गहरी खेदना में प्रवेश कर नाटकार बाहर के अन्धकार को— जिसकी निष्पत्ति स्वार्थ और वह भाव की वृद्धि से हुई है— भावव्यंजक रूप में मूर्त करता है। स्वार्थ और वह की टकराहट सदा के संकट का कारण बनती है। अन्धकार केवल समाज को नहीं, बल्कि व्यक्ति की दृष्टि को भी अन्धकार में रखता है। अतः उन्हीं के शब्दों में—

- ‘ मैं : वड़ा ऊँकार है । वड़ा गंभीर है ।
वह : वहाँ हमारा मैं है ।
मैं : नहीं - नहीं, बेहद सतरनाक है ।
वह : वही है व्यक्तित्व । ’ ४३

॥ स न्द र्भ ॥

- १- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तित्वत : दृश्य चार : पृष्ठ - ३०
- २- - वही - दृश्य आठ : पृष्ठ - ४७
- ३- एम० के० रैना : व्यक्तित्वत की भूमिका : पृष्ठ - ७
- ४- गौविन्द चातक : आधुनिक हिन्दी नाटक ? भाषिक और स्वाधीय संरचना : पृष्ठ - १५०
- ५- डॉ० रीता कुमार माथुर : स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटक : पृष्ठ - ६२१
- ६- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तित्वत : दृश्य चार : पृष्ठ - २८
- ७- - वही - दृश्य आठ : पृष्ठ - ४७
- ८- - वही - दृश्य नौ : पृष्ठ - ६५
- ९- - वही - दृश्य पांच : पृष्ठ - २५
- १०- रत्नचिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन जोष : नया प्रतीक : नवम्बर-दिसम्बर १९७८ : पृष्ठ - ६
- ११- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल ? व्यक्तित्वत : दृश्य चार : पृष्ठ - ३१
- १२- - वही - दृश्य नौ : पृष्ठ - ६४
- १३- सुभाष कशौजर : फेस्त आत्मता : पृष्ठ - ६
- १४- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तित्वत : दृश्य आठ : पृष्ठ - ४२
- १५- नरनारायण राय : नाटककार लक्ष्मी नारायण लाल की नाट्य भाषा : पृष्ठ - १२१
- १६- गौविन्द चातक : आधुनिक हिन्दी नाटक : भाषिक और स्वाधीय संरचना : पृष्ठ - १६०
- १७- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तित्वत : दृश्य चार : पृष्ठ - २७
- १८- - वही - दृश्य चार : पृष्ठ - ३१
- १९- - वही - संभव और नाटक की भूमिका : पृष्ठ - २७
- २०- - वही - व्यक्तित्वत : दृश्य आठ ? पृष्ठ - ५६
- २१- (लक्ष्मी नारायण लाल से साक्षात्कार) अथर्व तैजा : सम्कालीन हिन्दी नाटक और संभव : पृष्ठ - १५८

- २२ - डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तिगत : दृश्य छः : पृष्ठ - ३७-३८
- २३- (डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल से साक्षात्कार) जयदेव तनेजा : सम्मेलन
हिन्दी नाटक बीर रामेश्वर : पृष्ठ - १५८
- २४- रेनेवेलेक : जॉस्टिन वारेन : साहित्य - सिद्धान्त (अनु०- वी ७२२० -
पालीवाल) पृष्ठ - २६
- २५- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तिगत : दृश्य जाठ ? पृष्ठ - ४७
- २६- जयदेव तनेजा : सम्मेलन हिन्दी नाटक बीर रामेश्वर : पृष्ठ - १५८
- २७- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तिगत : दृश्य जाठ : पृष्ठ - ६२
- २८- डॉ० विपिन कुमार शर्मा : वायुनिकता के पक्ष : पृष्ठ - ६६
- २९- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तिगत : दृश्य जाठ : पृष्ठ - ६०
- ३०- - वही - दृश्य नौ : पृष्ठ - ६७ - ६८
- ३१- - वही - दृश्य नौ : पृष्ठ - ६६
- ३२- - वही - दृश्य जाठ : पृष्ठ - ५२
- ३३- कर्मीर भारती : कन्नाडु ? पृष्ठ - ३१
- ३४- डॉ० रीता कुमार माथुर : स्वातन्त्र्योपर हिन्दी नाटक (मोहन राकेश
के विशेष चर्च में) पृष्ठ - ६३
- ३५- - वही - पृष्ठ - ६३
- ३६- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तिगत : दृश्य सात : पृष्ठ - ४४
- ३७- - वही - दृश्य तीन : पृष्ठ - २५
- ३८- - वही - दृश्य नौ : पृष्ठ - ६७
- ३९- - वही - पृष्ठ - ७१
- ४०- डॉ० रीता कुमार माथुर : स्वातन्त्र्योपर हिन्दी नाटक : पृष्ठ - २१२
- ४१- इन्द्रनाथ मदान : वायुनिकता बीर वृज्जात्मक साहित्य : पृष्ठ - २३४
- ४२- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : हिन्दी साहित्य की अद्यतन प्रवृत्तियाँ : पृष्ठ-१६
- ४३- डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल : व्यक्तिगत : दृश्य नौ : पृष्ठ - ७०

॥ मोहन राकेश : आधे अधूरे ॥

‘ आधे अधूरे ’ (सन् १९६६) में कुछ ऐसी विशिष्ट भाषिक विशेषताएँ हैं, जिनके आधार पर उसे समकालीन नाट्य साहित्य का प्रतिनिधि नाटक कहा जा सकता है। जीवन की परिस्थितियों, रिश्तों की व्यर्थता और भावात्मक मूल्यों के औरतलान के मूल में स्वातन्त्र्योत्तर मध्यमों की आर्थिक विणमता रही है। राकेश ने तीक्ष्ण वाक्योश के साथ इन विडम्बनाओं की निर्धरता को आम आदमी की चुवान में व्यंजित किया है। उनमें मानवीय मूल्यों के विघटन का तीखा अल्लार है। इस कारण नाटकीय परिस्थितियों में तीखापन, तल्ली और व्यंग्य है। ‘ आधे अधूरे ’ में यथार्थ के नग्नरूप का दिग्दर्शन होता है और उसमें युवा जीवन की परिस्थितियों को एक विशेष प्रकार की उपेक भाषा में प्रस्तुत किया गया है।

भाषा में शब्दों के प्रयोग का एक अपरत क्रम चलता रहता है, जबकि रचनात्मक प्रक्रिया में ऐसा शब्द प्रयोग समय की गत्यात्मकता के साथ - साथ व्यं की दृष्टि से चूकने लाता है। इन शब्दों को नये ढंग से सन्दर्भित करने पर ही भाषा में सर्जनात्मकता सम्भव हो पाती है, ठीक वैसे जैसे सिले हुए पुराने कपड़ों को उपेड़कर वाधुनिक परिवेश के अनुसार नया रूप दिया जाता है। सामग्री पुरानी होने पर भी नयी हो जाती है। यही स्थिति भाषा की कही जा सकती है। उन्हीं शब्दों को रचनाकार अला - अला ढंग से प्रयुक्त करता है, और यह भाषा उसकी अपनी बनकर रह जाती है— जैसा कि राकेश की भाषा के सन्दर्भ में कहा जा सकता है। भाषा के विषय में सर्वप्रथम उन्होंने अपने मन्तव्य को अभिव्यक्त कर दिया है— ‘ मैं ‘ जानने ’ की भाषा के बजाय निरन्तर ‘ जीने ’ की भाषा की और जाना चाहता हूँ। ’^१ जीवन की भाषा बोलचाल की सामान्य भाषा है, किन्तु इतने मात्र से रचनाकार की मडगा कम नहीं होती। इसके विपरीत उससे सम्पृक्त होकर नाट्य भाषा की सर्जनात्मक क्षमता विकसित होती है। ‘ आधे अधूरे ’ में बोलचाल की शब्दावली का प्रयोग निःसंकोच हुआ है, जिसके द्वारा उसकी स्वाभाविकता दिग्गुणित होती है—

‘ लड़का : पूछ ले इससे। अभी बता देगी तुम्हें सब - - - जो सुरेखा को

बाँटार करने लाती है (' सुरेखा भागी थी कि मैं भागी थी ') जिसमें बाळ्शुलम बेतना का सौन्दर्य निखर उठता है ।

राकेश ने अपनी नाट्यभाषा पूर्णतः साधारण बोलचाल की भाषा से ग्रहण की है । प्रसादोपर कालीन नाटककारों ने भी प्राकृतकालीन भाषा से विद्रोह कर भाषा को सामान्य स्तर पर प्रतिष्ठित करने की कौशिल्य की थी, परन्तु उनकी भाषा अभिधात्मक एवं अथवा भावावेश को व्यक्त करने में ही सक्षम थी । व्यंजना की शक्ति या तो उनकी भाषा में लम्बा नहीं के बराबर है, या प्रसाद की भाषा से संस्कार रूप में प्राप्त है । राकेश ने सर्वप्रथम भाषा को सामान्य स्तर से उठाकर विशिष्टता प्रदान की । ' जाधे बधुरे ' में भाषा की साधारण, जगड़ और लोक प्रयोग के स्तर से संश्लिष्ट कर युवाबोध की जटिल और सूक्ष्म स्वेदना को व्यंजित किया गया और वही रचनाकार की विशिष्टता है । साधारण या बोलचाल की शब्दावली में अनुभव की समृद्धता का बोध देना अपने आप में बहुत बड़ी चुनौती है, परन्तु इसके बिना नाटक को आधुनिक स्वेदनाओं और जटिल अनुभवों की अभिव्यक्ति का वाहक भी नहीं बनाया जा सकता । नाटककार ने व्यंग्य तथा व्यंग्य विपर्यय का अधिक तीव्र और व्यंजक प्रयोग किया है, जिससे व्यर्थ का आवृथ साक्षात्कार हुआ है और युवा के प्रति दायित्व का निर्वाह भी ।

स्त्री : सचमुच तुम अपना घर सम्झते इसे, तो - - - ।

पुरुष एक : कह दो, कह दो, जो कहना चाहती हो ।

स्त्री : दस साल पहले कहना चाहिए था मुझे - - - जो कहना चाहती हूँ ।

पुरुष एक : कह दो अब भी - - - इसी पहले कि दस साल ग्यारह साल हो जायें ।

स्त्री : नहीं दौने पायें ग्यारह साल - - - इसी तरह चलता रहा सब कुछ तो ।

पुरुष एक : (एकटक उसे देखता, काट के साथ) नहीं होने पायें सचमुच ? - - - काफी अच्छा वादमी है जामोहन ! और फिर से दिल्ली में उसका ट्रांसफर भी हो गया है । मिला था उस दिन क्लॉट प्लेस में । कह रहा

जायेगा किसी दिन मिले ।

बड़ी लड़की : (धीरे-धीरे) हैँ ! ३

‘ तो ’ के बाद के अन्तराल में बहुत कुछ अकहा अर्थ गूँज उठता है । पुरुष एक (महेन्द्रनाथ) के अधिकारों के प्रति स्त्री (सावित्री) की दृष्टि खंडित है और ‘ सचमुच तुम अपना घर सम्भलते रहे, तो ’ से उसकी पिछारणारत और भी स्पष्ट हो उठती है । इस परिवार के प्रति पुरुष एक का क्या अधिकार और कर्तव्य है यह उतने कभी महसूस नहीं किया । यदि कर्तव्य के प्रति वह बकायादार रहा होता तो आज परिवार का अलग विकसित रूप परिवर्धित होता । ‘ कह दो, कह दो, जो कहना चाहती हो ’ वाक्य में पुरुष का आग्रह है, जितने उनके प्रति कुछ अज्ञान-मूर्ति हो उठती है । यों तो पुरुष सावित्री के पक्षव्य को समझ रहा है, किन्तु समझकर भी वह स्पष्ट रूप में सुनना चाहता है, ताकि वह भी अंतर्गत में स्थापित धाव के दर्द को कम कर सके । ‘ दस साल पहले कहना चाहिये था मुझे - - - जो कहना चाहती हूँ ’ में पारिवारिक तनाव के लम्बे समय का अहसास होता है । चूँकि दस वर्ष पहले नहीं कहा, इसलिए आज भी नहीं कहना चाहती । वह इस आशा में अपनी जिन्दगी घसीटती रही है कि शायद कुछ पारिवारिक स्थिति सुधर जाय । इस क्षण में एक मनोवैज्ञानिक विम्ब है कि सावित्री कर्म से आधुनिक बनना चाहती है, किन्तु उसमें समाज से चुनाँती लै का साहस नहीं है । यही कारण है कि दस वर्ष पहले उसने अपनी मनःस्थिति को व्यंजित नहीं किया । ‘ नहीं होने पायी ग्यारह साल - - - ’ में दस वर्षों के लम्बे अन्तराल में सावित्री अपनी स्थिति को निर्णयात्मक मोड़ पर ले जाने का साहस कर रही है । इतनी तीव्र ल्य से कहने के बाद भी सावित्री की स्थिति अनिश्चित है । उसने (सावित्री ने) यह व्यंजित किया है कि विकल्प मिल गया है, घर के दमघोट वातावरण से बिला होने के लिए । ‘ वही तरह चलता रहा सब कुछ तो ’ वाक्य में वह पुरुष को अब भी सुझाव देती है, पारिवारिक उत्प्रेक्षाधित्वों को जोड़ लेने का । यदि पुरुष ऐसा नहीं करता तो वह भी अपनी चुनाँती को वापस नहीं ले सकती (नहीं - - - - साल) । सावित्री द्वारा सम्प्रेणित अर्थ को महेन्द्रनाथ अमलक दृष्टि से आत्मसात् करता है, और दूसरे क्षण धीमे ल्य में पलट कर प्रत्युत्तर देता है (काफी - - -

- - - - मिलने) । महेन्द्रनाथ का यह कथन सावित्री की वास्तविक स्थिति को उधेड़कर रख देता है । महेन्द्र के अनुकरणवादी होने के चोट को जितना सावित्री सहन करती है, उतना ही महेन्द्रनाथ सावित्री और कामोत्त के (समाज वर्जित) सम्बन्ध के दर्द को पीता है । दोनों एक दूसरे को शर्द्धों द्वारा घात - प्रतिघात करके कुछ क्षण के लिए हलके ही लेते हैं । यदि सावित्री अपनी नियति समझकर महेन्द्र को भूलती, तो उसके प्रति पाठकों के साथ - साथ महेन्द्र की भी सहानुभूति होती, किन्तु उसने भी महेन्द्र को कुछ कम हादिक कष्ट नहीं दिया । इसलिए दोनों की सहानुभूति एक दूसरे के प्रति नहीं है । यह मनोवैज्ञानिक स्थिति है । पति - पत्नी के बीच का तनाव आन्तरिक अधूरूप का है, जिसके भागीदार बच्चे बनते हैं । ऐसे घातावरण में बच्चों का विकास अवरुद्ध हो गया है । बड़ी लड़की तीव्र आवेश में ' डेडी ' कहकर ऐसे परिवार के प्रति अपना आक्रोश व्यक्त करती है । विशिष्ट प्रभाव संवरण के रूप में यह एक सांकेतिक बिम्ब है । ' ट्रांसफर ' जैसी शब्द है, जिसका प्रयोग आधुनिक नाटककारों ने बड़े उत्साह के साथ किया है । रचनाकार ने युवा के पिशाच प्रभाव को सहज ढंग से आत्मसात् किया है । यह उनकी विशेषता है ।

प्रसाद और माथुर की तत्सम शब्दावली और कवित्वमय भाषा को त्यागकर राकेश ने सर्जनात्मक भाषा की आवश्यकता को समझकर बोलचाल की सरल से सरल शब्दावली का भी परित्याग नहीं किया । व्यक्ति के मानसिक तनाव और अधूरूप को व्यक्त करने के लिए यह अत्यन्त आवश्यक था । ऐसे भाषा विधान में सर्जनात्मक अर्थ का स्थल कहीं भी परिलक्षित नहीं होता । जुनेजा के संवाद में अर्थ के प्रवाह को देखा जा सकता है ।

' बिल्कुल मानता हूँ । इसीलिए कहता हूँ कि अपनी आज की हालत के लिए जिम्मेदार महेन्द्रनाथ खुद है । अगर ऐसा न होता, तो आज सुबह से ही रिरियाकर मुझसे न कह रहा होता कि जैसे भी हो, मैं उससे बात करके उसे सम्झाऊँ । मैं इस वक्त यहाँ न आया होता, तो पता है क्या होता ? ' ४

उद्धृत पंक्तियों में मध्यमगीय जीवन का कारुणिक अंजन हुआ है और रचनाकार की चिन्ता ऐसे जीवन के प्रति कम नहीं है । इस दृष्टि से रचनात्मक

दायित्व का सफल निर्वह हुआ है। मध्यमर्गीय समाज अपने द्वारा विहाय गये काँटे के जाल में उस कदर भटक रहा है कि, उसका इस जाल से निकलना लगभग असंभव सा है। जाल से निकलना इसलिए नामुमकिन है, क्योंकि वह जमी जीवन की गाड़ी पसीटने के लिए किसी दूसरे पर जाग्रित है। सावित्री की नौकरी पर निर्वाह करते हुए महेन्द्रनाथ की स्थिति अत्यधिक व्यनीय है। किसी समय वह स्वयं को इस परिवार का एकदर समझता था, किन्तु आज उसी परिवार में उसका आत्मसम्मान कुचला जाता है। आत्म-सम्मान के कुचले के विद्रोह में महेन्द्रनाथ 'रुकु शनीवर' घर से भाग भर जाता है, लेकिन कुछ घण्टे बाद वहीं आने के लिए वेताब हो जाता है— घाबले के तमान—क्योंकि यही उसकी स्थिति है। डॉ० बच्चन सिंह के शब्दों में— 'आज का एक दिन और' 'लहरों के राजहंस' मानवीय नियति से बंधे हैं तो 'आधे अधूरे' मानपी। स्थिति से। पर नियति और स्थिति को अलगया नहीं जा सकता। स्थिति पहले है और नियति बाद में। स्थिति के प्रति व्यक्ति की अनुक्रियार्थ (रैसपांसेज) नियति की ओर ले जाती हैं और नियति भी एक दूसरी स्थिति होती है। '५ घर जाने के लिए महेन्द्रनाथ स्वयं साहस नहीं कर पाता। इसका माध्यम जुनैजा को बनाता है— 'रिश्वाकर'। जिसका कोई आत्म सम्मान नहीं होता वह रचनाकार के शब्दों में 'रिश्वा' सकता है। साहस के साथ कह तो सकता नहीं। 'पहले दोनों नाटकों की स्थितियाँ नायकों को घर से लौट जाने के लिए बाध्य करती हैं जबकि 'आधे अधूरे' में नायक अपनी समस्त विवशताओं में घर को वापस लौटता है। यह वापसी आधुनिक जीवन बोध की विसंतियाँ (रेसडिंटी) को, उनके अमिशापों को बुरी तरह उजागर करती है। इसलिए इसका तनाव पूर्ववर्ती दोनों नाटकों के तनावों से कहीं ज्यादा जटिल, वास्तविक, स्थितिपरक (सिचुएशनल) विश्वसनीय और प्रामाणिक है।' ६

व्यक्तित्व की स्वायत्तता के लिए आर्थिक दृष्टि से आत्मनिर्भर होना परम आवश्यक है। समकालीन जीवन की विसंतियों से उबरने के लिए व्यक्तित्व की स्वाधीनता को बनाये रखा सबसे बड़ी उपलब्धि है। (आर्थिक दृष्टि से) आत्मनिर्भर व्यक्ति का व्यक्तित्व भूख्तः स्वाधीन होगा, और स्वाधीन होकर ही वह अपने दायित्व का वहल कर सकता है। परतन्त्र व्यक्तित्व के कारण

‘पहला राजा’ का नायक ‘पृथु’ पराजित हुआ। अतः समाज में किसी भी अधिकार के लिए यदि संघर्ष करना है, तो ऊँचाई का स्वयं होना आवश्यक है। इस प्रकार की सार्थक चिन्ता राकेश के कृतित्व में उपलब्ध होती है।

सामाजिक परिवेश में सामाजिक उन्नति के परिवर्तित होने की रफ्तार बहुत तेज है। मानवीय मूल्यों का स्थूल उसकी निश्चितता के प्रति कर्तव्य भ्रम उत्पन्न करता है। धार्मिक, राजनीतिक, सामाजिक, वैयक्तिक विषयों में किसी की विशेष रुचि नहीं रह गई है। सब जैसे-तैसे चल रहा है। सामाजिक परिवेश, पारिवारिक सम्बन्धों का टूटना एक ऐसी समस्या है, जिससे संघर्ष तीव्र गति से फल रहा है। इन संघर्षों को व्यक्त करने के लिए राकेश ने सख्त भाषा की लौच की और इस संदर्भ में उनकी अपेक्षा—‘मनुष्य तो मूलतः मनुष्य ही रहता है, पर अपने परिवेश से ताल मेल बैठाने का उसका प्रयास आज कष्टकारी अनुभव बन गया है। आज एक छलाव और तनाव निरन्तर मौजूद रहता है, जिसे अमिच्छित करना पड़ती है। इन्द्र की इस स्थिति का उद्घाटन करने वाली भाषा को स्वयं भी उसके प्रतिक्रम ढलना होगा।’^७ ‘बाघे जधुरे’ में मध्यमगीय समाज की परिवर्तितों के चित्रण के साथ-साथ उसी के अरूप संघर्ष की मध्यस्थ स्थिति का दिग्दर्शन होता है। यहाँ तनाव और संघर्ष को प्रस्तुत करने के लिए तीव्र भाषा का प्रयोग किया गया है। संघर्ष की तीव्र परिणति अस्तौन, चीख, फल्लाहट, आक्रोश को व्यक्त करने के लिए एक सार्थक भाषा की इसमें तलाश है। रचनाकार की अनुभूति की परिपक्वता संघर्ष के सतही होने का बोध नहीं कराती। सभी मात्र संघर्ष के दोहरे रूप को उद्घाटित करते हैं, जिसका भ्रम उसकी सत्ता भाषा की है। स्त्री और पुरुष एक का आपसी संघर्ष विहरते रिश्तों के बावजूद साथ-साथ रहने और सामाजिक सम्बन्धों को जबरदस्ती ढीले का है। आपसी आकर्षण उनमें नाम मात्र का नहीं है, इसी कारण उनकी स्वामाविकता भी विलुप्त हो गई है। साधारण सी बात भी तीखी बनकर अन्दर तक चोट कर जाती है और उससे बहुस्तरीय अर्थ प्रतिध्वनित होता है—

‘पुरुष एक : (गुस्से से उठता) तुम तो ऐसी बात करती हो जैसे—।

स्त्री : खड़े क्यों हो गये ?

पुरुष एक : क्यों, मैं लड़ा नहीं हो सकता ?

स्त्री : (हल्का वक्फा लेकर तिरस्कारपूर्ण स्वर में) हो तो सतते हो, पर पर के बन्दर हो ।^८

‘ लड़ा होना ’ साधारण सी क्रिया है, किन्तु नाटकीय प्रयोग और लय की संश्लेषणात्मक स्थिति अर्थात् सम्पदा को सम्पन्न करती है । ‘ लड़े होने ’ का तात्पर्य उस सन्दर्भ में आत्मनिर्भर होने से है । डॉ० शिरीष रस्तोगी ने भाषा की इस प्रक्रिया को गहराई से पहचाना है— ‘ यहाँ शब्द स्वयं क्रिया का कार्य करते हैं और क्रिया की भाषा को ढाखते चले हैं । अर्थात् भाषा और क्रिया का निर्याज, आन्तरिक गठन पहली बार मोहन राकेश में मिलता है ।^९ पुरुष एक में छिनमाजना की ग्रन्थि है, जो समय मिलने पर फूट पड़ती है । यही मूल कारण है कि सावित्री के अक्षयित रुख को आत्मसात् करने में रंजमात्र समय नहीं आता । सबसे बड़ी बात है भाषा और हरकत की अंत स्थिति का होना । इस संवाद में महेंद्रनाथ के दुर्ती से लड़े होने की प्रक्रिया नहीं होती तो अर्थ अधूरा होता और अर्थ की सार्वात्म्यता को निष्पन्न नहीं कर पाती । अतः भाषा और हरकत की उत्कृष्ट स्थिति अर्थ सम्प्रेषण में सक्षम है । अन्तिम वाक्य में विरोधात्मक स्थिति है, जिसमें संघर्ष साकार हो उठता है ।

पारिवारिक रिशों को अनुपयोगी वस्तु समझ डोते हुए एक ऐसी स्थिति आती है, जब पात्र स्वयं को असमर्थ महसूस करने लगता है । ऊब की सघन अनुभूति में नाटकीय तनाव पर्याप्त सूक्ष्मा और गहनता से प्रस्तुत होता है, जिसमें भाषा अपना महत्वपूर्ण कर्तव्य अदा करती है । ‘ आधे अधूरे ’ के पात्र ऊब की मनःस्थिति में ‘ स्कन्दगुप्त ’ के ‘ स्कन्द, ’ ‘ आतशत्रु ’ के ‘ बिम्बसार ’ की तरह दार्शनिक या ‘ पहला राजा ’ के ‘ पृथु ’ की तरह दार्शनिक होकर लम्बे - लम्बे दार्शनिक वाक्यों का प्रयोग नहीं करते, बल्कि अपने सम्कल्पित व्यक्ति को श्रोता बनाकर बोलचाल की शब्दावली में मन की मञ्जूस निकालते हैं । प्रसाद की नाट्य भाषा की उपयोगिता सम्कालीन सन्दर्भ में उतनी नहीं है, जितनी राकेश की नाट्य भाषा की । अतः राकेश ने आज के सन्दर्भ में भाषा की आवश्यकता को महसूस किया और केवल महसूस

ही नहीं किया, बल्कि कार्य रूप में किया। मध्यमश्रेणीय परिवार में संघर्ष पति, पत्नी के बीच तो है ही, साथ - साथ उनके अन्दर कई स्तरों पर भिन्न - भिन्न अन्तर्बन्ध हैं। पुरुष के अन्तर्बन्ध को रचनाकार ने सशक्त भाषा में साकार किया है—

‘ तबसे मल्लूत करता हूँ। मुझे पता है मैं एक कीड़ा हूँ जितने अन्दर-ही-अन्दर उस घर को खा लिया है। (बाहर के दरवाजे की तरफ चलता) पर अब पेट भर गया है मेरा। हमेशा के लिए भर गया है।’ १०

ऐसे परिवार में जीना अत्यधिक दुष्कर है, तो उससे उबरने का कोई विकल्प नहीं। प्रश्न अस्मिता की सार्थक खोज का है। यदि व्यक्ति अपनी व्यक्तित्व के उन पक्षों को पहचान ले, जो सार्थकता का भाव देकर, स्वावलम्बी बना सके तो बहुत हद तक समस्या का समाधान हो सकता है।

स्त्री पारिवारिक जिम्मेदारियों को फिर किसी तरह निभाती हुई घर के प्रत्येक सदस्यों को बात - बात में इसका बख्साव कराती है और किसी तरफ से सहानुभूति नहीं पाती तब स्वनिर्मित बावरे में टूटपटाती है। टूटपटाए परिवार के अन्दर ही नहीं रहती, बल्कि स्त्री को घर से बाहर जाने के लिए विवश करती है—

‘ मेरे पास अब बहुत साल नहीं हैं जीने को। पर जितने हैं, उन्हें मैं इसी तरह और निभाते हुए नहीं काटूँगी। मेरे करने से जो कुछ हो सकता था इस घर का, हो चुका अब तक। मेरी तरफ से अब यह अन्त है उसका - - -। निश्चित अन्त।’ ११

आज व्यक्ति को अपने बाप पर अब अविश्वास हो जायेगा इसका सख्त अन्दाज सावित्री और महेंद्रनाथ के संवादों द्वारा लाया जा सकता है। किन्हीं विशेष स्थितियों में सावित्री अपने चुनाव के प्रति संतुष्ट है, किन्तु कुछ समय बाद एक ऐसी परिस्थिति आती है, जब उसे आत्मविश्वास के साथ किये गये कार्य के सोखलेपन का आभास होता है। प्रेम हमेशा से जितना अनिश्चित था, उतना ही उससे निष्पन्न

होने वाले सम्बन्ध निश्चित थे । कृष्ण और गोपियों का प्रेम, पद्मावती और रत्नसेन का प्रेम इसका सटीक उदाहरण है । समकालीन सन्धर्म में दोनों अनिश्चित हैं, प्रेम भी और उससे उद्भूत रिश्ते भी । यह अनिश्चितता, यह नियतिहीनता आज के व्यक्ति की एक नयी विवशता है और यह विवशता ही परतन्त्रता है । यह परतन्त्रता शायद आवश्यक है, मानव में मानवीय मूल्यों के संचार के लिए । बाह्य रूप से व्यक्ति की सम्पूर्ण स्वाधीनता की परिणति नयी पराधीनता है ।

स्त्री और पुरुष दोनों की स्थिति उधाले हुए गेंद के समान है, जो उधलने के बाद तो कुछ दूर बड़े उत्साह से जाता है, किन्तु फिर हतोत्साहित भाव से रेंगकर उसी स्थान पर आ जाता है । दोनों उसी दम्घाँटू परिवेश में जीने के लिए अभिशप्त हैं । अपनी अस्मिता की स्वीकृति के लिए सभी पात्र छटपटा रहे हैं । चूँकि पति से स्त्री को सुरक्षा मिलती है, इसलिए वह अपनी सम्पूर्ण अर्थवत्ता की तलाश पति में ही करती है, उसकी सम्पूर्ण आशा वहीं केन्द्रित रहती है । यह भारतीय परम्परा है, संस्कृति है । 'आधे अधूरे' की सावित्री की दृष्टि भी पारम्परिक है, जबकि महेन्द्रनाथ को पत्नी द्वारा सुरक्षा मिलती है । सावित्री की आशाओं की परितुष्टि नहीं होती, तो संघर्ष अपनी चरम सीमा पर होता है । इस संघर्ष का रूप इस भाषा में व्यंजित होता है—'मत कहिये मुझे महेन्द्र की पत्नी'¹² सावित्री का पूरा आवेश उसकी भाषा में छिपा है ।

जब अपनी आकांक्षाओं की पूर्णता की तलाश सभी पुरुष पात्रों में करके पराजित हो जाती है, तब उसे लोग एक से नजर बाने लाते हैं— 'सब-के-सब - - - एक - से । बिल्कुल एक - से हैं आप लोग । अला - अला मुखाँटे, पर चेहरा ? — चेहरा सबका एक ही ।' १३

सावित्री अपने अधूरेपन को पूर्णता में ले रही है, जबकि दूसरे को अधूरा सम्मन रही है । किसी एक व्यक्ति में उसे एक बड़ी चीज दिखाई देती है । किसी के पास बड़ी तनखाह है, तो किसी के पास नाम है और तीसरे के पास रुतबा है । ऐसे में सावित्री के लिए चीज प्रमुख है और आदमी गौण । पुरुष एक, पुरुष दो, पुरुष तीन और पुरुष चार का प्रयोग नाटक में रचनाकार ने इसी वजह से किया

है। सावित्री के मन में किसी के प्रति रूच मात्र आकर्षण है तो बीच पड़ते हैं और बादमी बाद में। जब किसी आदमी में उसकी एक भी आकांक्षा का पूर्ति नहीं होती तो सभी एक से आंत्तू अंधरे प्रतीत होते हैं। स्वयं को स्वीकार करते हुए दूसरे को स्वीकार न कर पाने की स्थिति सबसे बड़ी विडम्बना है। सावित्री जैसे-जैसे अपने को स्वीकार करती जाती है, जैसे-जैसे दूसरे को स्वीकार करने में स्वयं को क्षम्य पाती है। सबसे बड़ी बात तो यह है कि दूसरे को वह न तो पूर्णरूप से स्वीकार कर पाती है, न अस्वीकार। इस स्वीकार और अस्वीकार के बीच उनकी अस्तित्वगत झटपटाहट है, जो सावित्री की तो है ही, साथ-साथ आधुनिक समाज के सभी स्त्री-पुरुष वर्ग की है।

बड़ा लड़का अशोक और बड़ी लड़की बिन्नी दोनों पिता और माता की सत्य प्रतिरूपिण हैं। सहानुभूति भी दोनों की बनी-बनी फल वालों की तरफ है। 'बाघे अंधरे' में पात्रों के आपसी संघर्ष, गहरे तनाव को प्रस्तुत करने के साथ-साथ एक दूसरे के निर्णय को व्यवस्त करने के लिए मर्यादा सुझाव मिलता है। ऐसे स्वाभाविक संघर्ष को विनिश्चित करने के बाद डॉ० रीताकुमार की दृष्टि इस सन्दर्भ में सन्देशात्मक प्रतीत होने लगती है—'निष्कर्षतः कहा जा सकता है, कि युवा-जीवन का प्रतिनिधित्व करने पर इस नाटक के पात्रों में गति का अभाव है। सम्पूर्ण नाटक में परिस्थितियों की विषमता और संघर्षों के प्रति उनका आत्मसंघर्ष तनाव तथा आक्रोश केवल शब्दों तक सीमित है। संघर्षों से उलझने तथा मुक्त होने की कर्मण्यता किसी पात्र में लक्षित नहीं होती।' १४ रचनाकार की सर्जना सक्षम भाषा में होती है। भाषा से वह सभी कार्य करता है। यहाँ तक कि आवश्यकता पड़ने पर भाषा अस्त्र का कार्य भी करती है, यह नाटक उसका सशक्त प्रमाण है। इतना बड़ा संघर्ष यदि सर्जनात्मक भाषा में सकार किया जा सकता है तो यह रचनाकार की सबसे बड़ी उपलब्धि है। सर्जनात्मक भाषा द्वारा जो मर्यान्तिक चोट की गई है वह किसी अस्त्र के वार से कम नहीं है—

लड़का : तू फिर भी कर रही है बात ?

स्त्री : क्यों कर रही है बात तू मर्दाने ? कोई जरूरत नहीं किसी से भी बात करने की। बाप वक्त आ गया है जब खुद ही मुझे अपने लिए कोई-न-

कोई फ़सला - - - ।

लड़का : जरूर कर लेना चाहिए ।

बड़ी लड़की : बशॉक !

लड़का : मैं कहना नहीं चाहता था, लेकिन - - - ।

बड़ी लड़की : तो कह क्यों रहा है ?

लड़का : कहना पड़ रहा है क्योंकि - - - । जब नहीं निमता
इनसे यह सब, तो क्यों निमाये जाती है इसे ? ~ १५

अत्यधिक उग्र मनःस्थिति में भी पात्र संयम धरते हैं, जो उनकी प्रकृति के अनुकूल है। लड़का सर्वप्रथम अपने आक्रोश को पी जाने की कोशिश करता है, किन्तु जब उसे अपने को व्यक्त करने के लिए विवश किया जाता है, तो वह कटु सत्य को बृद्ध विश्वास के साथ कहता है। शब्दों के साथ-साथ लय की तीव्रगामी स्थिति सम्पूर्ण परिवेश को व्याप्त करती है। 'तू फिर कर रही है बात' जितने तीव्र लय से कहा गया है, उससे अधिक तीव्र लय 'क्यों कर रही है बात तू इससे' में है। लड़का सिर्फ उषेजित नहीं होता जाता, बल्कि उसकी अधारणा सही बिन्दु का स्पर्श करती है और ऐसे में यह कहकर—'जब नहीं निमता इनसे यह सब, तो क्यों निमाये जाती है इसे'—दूसरे को परास्त कर देता है। निर्णायक संघर्ष ऐतिहासिक गति और भविष्य के लिए है, जिसके कारण नाटकीय परिप्रेक्ष्य सशक्त बनता है। इस संदर्भ में गोविन्द चातक का विचार स्पृहणीय है—'प्रयोग के स्तर पर मोहन राकेश ने अपनी नाटकों में नवीन संवेदना के अनुस्यू भाषा का सर्वात्मक संस्कार किया है। यह सम्कलित संवेदना से सीधे राजा उकार करने वाली भाषा है, जो पूर्वती भाषा के बने-बनाये ढाँचे को तोड़कर उभरी है। यह भाषा मूलतः इन्द्र और तनाव की भाषा है जिसमें रोमानी स्थिर स्थितियाँ नहीं, गतिशील जीवन की टकराहट है।' ~ १६

'आधे क्यूरे' में मौन का मुखर रूप अधिक सशक्त है। इसके द्वारा नाटक भाषिक क्वाँटी परसरा उतरता है। वाक्यों के बीच बाने वाले मौन से पात्रों के इन्द्र, विजंतियाँ एवं वातावरण के तनाव को व्यक्त किया गया है। 'शब्दों के बीच बाने वाले क्यूरेफ, अन्तराल और मौन से उन्होंने पात्रों के इन्द्र, परिस्थितियाँ

की विसंगतियों और पातावरण के तनाव को मंच पर मूर्त करने के उफल प्रयोग किये हैं।¹ मॉन द्वारा पात्रों की मनःस्थिति की मुख प्रकृति नाटक में किसी विशेष स्थान पर नहीं, बल्कि सर्वत्र व्याप्त है।² कहना पड़ रहा है क्योंकि - - -³ में 'क्योंकि' के बाद जो मॉन है उसमें अशोक की प्रतिक्रियात्मक मनःस्थिति की कई परतें सन्निहित हैं। किसी भी जिम्मेदारी को भार रूप में धसीटकर और व्यर्थ के रहसान जताने से अच्छा है कि व्यक्ति किसी त्रास निर्णय पर पहुँच जाय। क्यों नहीं झौंझकर बली जाती की जाह पर 'जब नहीं' निमता उनसे यह तब तो ये क्यों निमाये जाती हैं इसे।⁴ अशोक के संयमी और सन्ध प्रकृति के अनुकूल है।

वर्तमान काल में मानव जिन परिस्थितियों से गुजर रहा है, उनके सम्बन्ध में भविष्य के प्रति कुछ आशाजनक सम्भावना व्यक्त नहीं की जा सकती। भाषा की स्थिति मानव से उतर नहीं है। सकारात्मक वाक्य की बीट में नकारात्मक भाव प्रक्षिप्त हैं। नाटक के प्रारम्भ में ही 'काले सूट वाला' के माध्यम से रचनाकार ने अपनी अवधारणा व्यक्त की है— 'और जब मैं अपने ही सम्बन्ध में निश्चित नहीं हूँ, तो और किसी चीज़ के कारण - कारण के सम्बन्ध में निश्चित कैसे हो सकता हूँ।'⁵ ऐसे पात्रों की व्यंजना जिन वाक्यों में की गई है, उनमें अनुस्यूत व्यंजनसंरानुकूल हैं। क्यों को विकसित करने की प्रक्रिया के परिणामस्वरूप व्यं-परिवर्तित होता है। 'वे कभी कुछ, तभी कुछ नहीं हो सकते। उनके कभी और तभी में बुद्धिमत् वस्तुगत कारण होता है।'⁶ २६ इस सन्दर्भ में पुरुष एक और स्त्री के संवाद उद्धृत किये जा सकते हैं—

पुरुष एक : (धिले हुए स्वर में) यह अच्छा है।

स्त्री : लोगों को तो उँध्या है मुझसे, कि दो बार भै यहाँ वा चुका है। बाब तीसरी बार बायेगा।

† † †
पुरुष एक : तो लोगों को भी पता है, वह जाता है यहाँ ?

स्त्री : (एक तीली मजर उस पर डालकर) क्यों, बुरी बात है ?

पुरुष एक : मैंने कहा है, बुरी बात है ? मैं तो बल्कि कहता हूँ, अच्छी बात है।⁷ २०

स्त्री का बॉस सिंधानिया सामाजिक दृष्टि से प्रतिष्ठित इसलिए है कि वह एक अफसर है, और उसकी लम्बाई पाँच सज़ार है। यही मुख्य कारण है कि स्त्री उसी बाज तीसरी बार घर पर जाने के लिए आमन्त्रित करके स्वयं को पारंपारिक सम्भरती है, सामाजिक दृष्टि में। यह बात जहाँ सामाजिक दृष्टि में प्रतिष्ठा का प्रश्न है, वहीं पारिवारिक जीवन में हस्तक्षेप का विषय है। 'तो लोगों को भी पता है, वह आता है जहाँ' वाक्य पुरुष द्वारा स्थिति की अस्वीकृति का सूचक है। 'मैं तो बलि कहता हूँ, कभी बात है' में स्त्रीकार और अस्वीकार दोनों अर्थ व्यक्त हैं। शब्दों में स्त्रीकार के अर्थ की व्यंजना है, किन्तु लय अस्वीकार की स्थिति की है। दोनों अर्थ संश्लिष्ट हैं, जिनको अक्षर के अनुकूल ग्रहण किया जा सकता है। इस सन्दर्भ में निश्चितता और अनिश्चितता के किसी निश्चित घरातल पर नाटककार ने अपने मन्तव्य को प्रस्तावित नहीं किया है।

'आपे अघूरे' की भाषा में शब्द तो कई - कई अर्थ देता ही है, किन्तु संवादों के अन्तराल का अर्थ की दृष्टि से अनुपयोग हुआ है। स्त्री प्रक्रिया भाषा के सन्दर्भ में रचनाकार के तटस्थ व्यक्तित्व को प्रतिबन्धित करती है। पुरुष के संवाद 'यह अच्छा है' और स्त्री के संवाद (लोगों - - - - - आगे) के बीच जिन संश्लिष्ट अर्थों की निष्पत्ति होती है उस पर पदां अक्षर स्त्री सिंधानिया की तारीफ़ करने लगती है। सिंधानिया के लिए की गई तारीफ़ के प्रति विश्वास पैदा करने के लिए लोगों की प्रतिक्रिया भी जाहिर कर देती है। दोनों संवादों के बीच जो अर्थ उत्पन्न है, वह यह है कि स्त्री सामाजिक प्रतिष्ठा के अतिरिक्त 'और कुछ' चाहती है। यह और चाहना 'अतिरिक्त आकांक्षा' है, जिसका लक्ष्य स्त्री की दृष्टि में अधिक है। अतिरिक्त आकांक्षा की पूर्ति के लिए वह जिन दरवाजों पर दस्तक देती है, उनमें सिंधानिया भी है। परिवार को और पारिवारिक सदस्यों को बहाना बना लेने के बाद यह कार्य अधिक सुविधाजनक हो जाता है। उसके दस्तक देने में किसी प्रकार की बाधा आती है— चाहे वह पति, पुत्र, पुत्री द्वारा हो या उसके द्वारा दी गई दस्तक को असुना कर दिया जाना हो— तो मनोवैध उत्पन्न हो उठते हैं। 'क्यों बुरी बात है' स्त्री के उत्तेजित मनोवैध का प्रतीक है, जिसका साक्षात्कार पति महेंद्रनाथ को सतर्क होकर करना पड़ता है।

‘आपे ज़ूरे’ में कुछ ऐसे संवादों का प्रयोग हुआ है, जहाँ शब्द और उसके अभिप्रेय अर्थ को नकारने या जसुना करने की कोशिश की गई है। इसके मूल में दो कारण लक्षित होते हैं— श्रोता के अन्दर किसी विशेष स्थिति का संघर्ष है, जिसके कारण वह अभिप्रेय अर्थ को जसुना कर जाता है, या चेतन रूप में अभिप्रेयार्थ का उच्चार देने से बचता है। ऐसे भाषा - विधान में स्थिति की विस्तृतियों की सफल अभिव्यंजना हुई है। भाषा को विभिन्न आवाम देकर राकेश ने मरसक एकलता के आरोप से बचने का प्रयास किया है। इसके बावजूद यदि गोविन्द चाकड़ा द्वारा यह आरोप लाया जाता है— ‘एक ही स्थितियों की व्यापकता के कारण पूरे नाटक की भाषा में एकलता जरूर आ गई है, पर समकालीन जीवन की फड़ में यह भाषा बड़ी तेज है।’²¹ तो यह नाटक और नाटककार दोनों के फल में नहीं है। ‘आपे ज़ूरे’ की इस भाषिक कुशलाता को जगदीश शर्मा ने दृष्टि से अफल नहीं होने दिया है— ‘पात्रों को मात्र सम्बन्धों में समेट देने के नाटककार के इरादे के विरुद्ध पात्रों के प्रखर व्यक्तियों ने संघर्षों को जिन विभिन्न स्तरों पर प्रतिष्ठित किया है, उनके अनुसार ही संवादों में भी वैविध्य उत्पन्न होता रहा है, इसका परिणाम यह हुआ है कि चरित्र, संघर्ष और संवाद का एकात्म्य आयास ही नाटक की एक उपलब्धि बन गया है।’²² सिंधानिया के संवाद इसके अन्तर्गत आते हैं, जो शब्दों के अभिप्रेय अर्थ का अतिक्रमण कर जाते हैं—

पुरुष दो : हाँ हाँ - - - जरूर (बड़ी लड़की से) हाँ तुम भी (स्त्री से) बंठ जावो अब ।

स्त्री : (माँह पर बैठती) उस विषय में सोचा आपने कुछ ?

पुरुष दो : (मुँह चलाता) किस विषय में ?

स्त्री : वह जो मैंने बात की थी आपसे - - - कि कोई ठीक - सी जाह हो आपकी नजर में, तो - - - ।

पुरुष दो : बहुत ही स्वादिष्ट है ।²³

स्त्री और पुरुष दो के संवादों में किसी प्रकार की तार्किक संतति नहीं है। स्त्री पुरुष दो (सिंधानिया) से लड़कै की नाकरी के लिए कहती है, पर उसके

कहने और उसके समझने के बीच एक लम्बा अन्तराल है। दोनों की स्वाधीन प्रवृत्ति अपनी - अपने वाग्य में प्रसर कर रही है और दोनों अपनी - अपनी माःस्थिति को व्यक्त करने के लिए व्याकुल हैं। 'वह - - - - - तो - - -' के उत्तर में 'बहुत ही स्वादिष्ट है' वाक्य सम्कालीन स्थिति की विसंगतियों की क्रूरता को बहुत नाटकीय ढंग से सम्प्रेषित करता है। स्त्री और पुरुष दो परस्पर बातें करते हैं, पर जैसे अपनी - अपने विचारों में लिप्त हैं। संवादों की ज्वानक शुरुआत और बीच में कटकर दूसरे रूप में मुड़ जाने की प्रवृत्ति रक्सर्ड नाटकों की भाषा से अनुप्राणित है।

'बाधे अधूरे' में जिस परिवार की वास्तविकता का चित्रण किया गया है उसमें तनाव और संघर्ष ही नहीं हैं, बल्कि नृशंखतापूर्ण व्यवहार भी है, जिसमें मानव जीवन की कुरूपता फाँपने लगी है। संवादों में शब्दों की कस्तावट और क्षिप्रता त्रासदीय प्रभाव को रूपायित करती है। मानव जीवन कितना निर्मम हो सकता है इसका तीखा अस्वास्व इन पंक्तियों में द्रष्टव्य है—

'मैं यहाँ थी, तो मुझे कई बार लाता था कि मैं घर में नहीं, चिड़ियाघर के एक पिंजरे में रहती हूँ यहाँ - - - बाप शायद सोच भी नहीं सकते कि क्या - क्या होता रहा है यहाँ। डेडी का बीसते हुए ममा के कपड़े तार - तार कर देना - - - उनके मुँह पर पट्टी बाँधकर उन्हें बन्द कमरे में पीटना - - - सींचते हुए गुसलखाने में कमाँड पर ले जाकर - - - (चिह्नकर) में तो बयान भी नहीं कर सकती कि कितने - कितने ममानक दृश्य देते हैं उस घर में मैंने ।' २४

इसोन्मुख किन्तु शक्तिशाली सामाजिक आर्थिक मानवीय मूल्य व्यक्ति में सही और गलत के विवेक को समाप्त कर फौकौर्णों को उत्तेजित करते हैं, यह चित्रण इन पंक्तियों द्वारा किया गया है। इसमें महेंद्रनाथ के चरित्र का विश्लेषण है। संवाद लम्बा है, किन्तु प्रमाता ऊबता नहीं, बल्कि एक - एक वाक्य पढ़ने के बाद उत्पुङ्गता बढ़ती जाती है, महेंद्रनाथ की पूर्वस्थितियों के बारे में जानकारी प्राप्त करने की। 'डेडी - - - - - जाकर - - -' में नाटक का त्रासद प्रभाव निहित

है, जिसका मुख्य लक्ष्य स्त्री के प्रति सहानुभूति उत्पन्न करना है। उम्माऊन जीवन की यह सबसे विषम स्थिति है, जिसमें व्यक्ति की पराधीनता स्वयं उसी के द्वारा बनायी गई है। सामाजिक मूल्यों की विवृति का एक प्रमुख कारण यह है कि पुरुष स्त्री के प्रति उदार और सहिष्णु नाम मात्र को नहीं है। 'मुझे कई बार लगता था कि मैं घर में नहीं, चिड़िया घर के एक पिंजरे में रहती हूँ' में पारिवारिक व्यक्तियों की पराधीनता का दिम्ब है। 'कथान' उर्दू शब्द है जो अर्थ की अन्तरधारा में अपने अस्तित्व को समाहित कर देता है। अतः पूरी पंक्तियाँ स्थिति की अनापत्ता को समग्र रूप में सम्प्रेषित करती हैं। 'ये संवाद अपने कोण से बाहर, तेरस वर्णों की कहानी कहते हैं और अत्यन्त अणुत्मक अंग से। 'जाये अदूरे' के संवाद यह सिद्ध करते हैं कि मोहन राकेश नाटक को दृश्य के स्थान पर श्रव्य मानकर चलते थे, एवं समस्त वस्तु संरचना शब्द के माध्यम से ही करना चाहते थे।" २५

उम्माऊन परिप्रेक्ष्य में समस्याओं की निश्चित सीमा नहीं है, इसलिए वाज के रचनाकार को उसके विभिन्न बाजारों से साक्षात्कार करना पड़ता है। ऐसी स्थिति में रचना - कर्म पहले की अपेक्षा अधिक जटिल हो गया है। यों तो प्रत्येक रचना अपने समय के परिवेश से प्रभावित होती है, किन्तु राकेश के पहले साहित्यिक भाषा और बोलचाल की भाषा में अन्तर था। उम्माऊन नाट्यभाषा की तरह वाज की नाट्यभाषा में कौमलान्त फदावली, संस्कृत की तत्सम शब्दावली, अक्षरार्ण और चमत्कार की प्रवृत्ति, रोमानी स्पर्श को अस्वीकार किया जा चुका है। इसका मुख्य कारण है कि यह भाषा जीवन की क्रूर वास्तविकता को अभिव्यक्त करने की दृष्टि से चुकने लगी थी। राकेश जी ने स्वयं वाज के सन्दर्भ में प्रसाद की नाट्य भाषा के प्रति प्रतिक्रिया व्यक्त की— 'यह एक ऐसी ऐन्द्र-जालिक भाषा थी, जिसमें जीवन की जटिल और साहसिक अभिव्यक्ति सम्भव न थी। किशोर वय की भावुकता में तत्सम शब्दों के माध्यम से प्रौढ़ता का आभास देने का प्रयास कराने अर्थात् किसी मनःस्थिति के इर्द, गिर्द हेत्वामासी दार्शनिकता का जाल बुनकर चमत्कार उत्पन्न करने तक ही इस भाषा की उपलब्धि मानी जा सकती है।" २६ अतः जटिल समस्याओं की परतों को उकेरने के लिए जिस संवेदन-शील भाषा की आवश्यकता थी, उसका प्रयोग इस नाटक में राकेश ने किया।

‘आधे अंधे’ की भाषा की सार्थकता जोम शिवपुरी के विचार में देखी जा सकती है— ‘कहना न होगा कि इस नाटक की एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विशेषता इसकी भाषा है। इसमें वह सामर्थ्य है जो लगातार जीवन के ललाच को फकड़ लके। शब्दों का चयन, उनका क्रम, उनका संयोजन— सब कुछ ऐसा है, जो बहुत सम्पूर्णता से अभिप्रेत को अभिव्यक्त करता है।’ २७ आधुनिक नाटककार में जीवन की वास्तविकता को अधिक से अधिक और समग्र से समग्रतर अभिव्यक्त करने की प्रवृत्त आकांक्षा है। सुस्पष्टता को भी रचनात्मक अभिव्यक्ति देना अपने आप में रचनात्मक चुनौती है, जैसे उसने सहर्ष चुना है।

व्यक्ति अपने आपको निरान्ता ओला महसूस कर रहा है और जीवन - वापस कर रहा है, इसलिए वह अपने निकटस्थ व्यक्तियों के अप्रिय प्रसंग को निर्ममता से उधेड़ने में झुकता नहीं है। महेन्द्रनाथ का यह संवाद इस स्थिति से भिन्न नहीं है, जिसमें भाषा का नया संस्कार हुआ है—

‘बड़ी लड़की : कोई जाने वाला है ?

†

†

†

गुरुदास एक : शिथानिया। इसका बाँस। वह नया जाना शुरू हुआ है बाकल २८

इन पंक्तियों में सांकेतिक बिम्ब है, जो यह ध्वनित करता है कि जीवन की विविधता की समग्र अनुभूति साधारण बोलचाल की शब्दावली में जितना सम्भव है उतना अन्ध में नहीं। ‘नया’ शब्द को रचनाकार ने आधुनिक सन्दर्भ में अपनी ढंग से तराशा है, जो सावित्री (पत्नी) की स्थितियों का आभास कराता है। जीवन की विसंगतियाँ जितनी कटु सत्य हैं, उतनी ही आत्मविश्वासके साथ अभिव्यक्ति की जा रही हैं, चाहे परिवार के छोटे बच्चों के समझा हो, चाहे अन्ध व्यक्तियों के समझा। तभी तो महेन्द्रनाथ अपनी लड़की के समझा पत्नी के चरित्र-इतिहास को रख देता है— ‘यह नया जाना शुरू हुआ है।’ कहीं भी सत्य से मुख मोड़ने की प्रवृत्ति नहीं है।

‘आधे अंधे’ नाटक बिम्ब - विधान के नये रूपों का संग्रह कहा जा सकता

है, जिसने उपेक्षित वस्तु, जीव - वस्तु को भी बोलचाल की भाषा में अभिव्यक्त किया गया है। बिम्ब - विधान के दिशि रूप के लिए रचनाकार ने भाषा की चमत्कारिक प्रवृत्ति को नहीं धनाया, बल्कि जहाँ चमत्कार अवश्य उत्पन्न किया है। 'आधे अधूरे' की भाषा जहाँ जहाँ बोलचाल से बनी है, जिसका कारण है वर्णन और बिम्बों का एक दूसरे में आप्लावित होना। साधारण शब्दावली और क्षीमा रूपों बिम्ब के रूप में प्रस्फुटित कर, उसको समृद्धता में सम्प्रेषित करने की प्रक्रिया रचनाकार की कमी है। बिम्बों का प्रस्फुटन कई रूपों में देखा जा सकता है— परिवेश निरूपण के लिए, मनःस्थिति के चित्रण के लिए, युगिन समस्याओं को व्यक्त करने के लिए, पारिवारिक विजातियों को स्थापित करने के लिए और जीवन के साधारण से साधारण अनुभव को महत्ता प्रदान करने के लिए।

नाटकीय परिवेश के संश्लेषित चित्रण के लिए एक - एक वस्तुओं का कलात्मक उपयोग हुआ है। वस्तुओं की अस्त व्यस्त स्थिति और धूल - धूसरित फाटलों द्वारा मध्यमकीय परिवार के निम्न स्तर का दिग्दर्शन होता है। 'सावित्री के घर का कमरा मात्र एक कमरा न रहकर एक दर्पण सा बन गया है, जिसमें क्वीत, वर्तमान एवं भविष्य सब कुछ प्रतिबिम्बित हो उठता है। कमी स्मरण के रूप में, कमी उपालम्भ के रूप में एवं कमी अनुमान के रूप में। उस प्रकार वह कमरा घटना-स्थल न होकर प्रतिबिम्बकारी स्क्रिन है। इस स्थिति में भी नाट्यवस्तु दर्शकों के समक्ष बिम्ब रूप में प्रकट हो, यह उपरदायित्व भाषा का ही है और 'आधे - अधूरे' की भाषा एवं संवादों ने उस अपेक्षा को उपरदायित्वपूर्ण ढंग से निभाया है। २६ पुरुष एक और स्त्री का संवाद परिवेश को मूर्त करता है—

स्त्री : तुम्हें सारे घर में यह धूल इसी वक्त फैलानी है क्या ?

पुरुष एक : जीवा की फाटल ढूँड़ रहा था। नहीं ढूँड़ता। ३०

आधुनिक परिवेश के विस्फोटक तनावों को जीवन्त करने के लिए इससे संश्लेषित बिम्ब प्रकृति के वाक्यिक उपादानों, फूलों, पौधों या पक्षियों के कलरूप द्वारा नहीं हो सकता था। बिम्ब निरूपण के लिए वाक्यिक उपादान जितने सफल हैं, उतने वाक्यिक भी। सामाजिक विजातियाँ व्यक्तियों द्वारा कथाने

में विकसित होती गई हैं, जिसमें उसे विकसित होना पड़ता है। लम्बी अवधि से फल लों पर जमी धूल की परतों को फाड़ना अथवा अथित की संशोधन स्थिति का शोचक है।

कतः विचारों के चित्रण के लिए रचनाकार ने छोटी - छोटी वस्तुओं का प्रयोग संस्कार किया है, जिनमें अर्थ सतही न होकर गम्भीर हो जाता है। रबड़-स्टैम्प का रचना में प्रयोग रचनाकार की नयी दृष्टि का परिचायक है—

“ जिन्हें सुनना चाहिए, वे सब तो एक रबड़ - स्टैम्प के सिवा कुछ जानकर ही नहीं मुझे। सिर्फ क़रत पड़ने पर इस स्टैम्प का ठप्पा लाकर - - - । ” ३१

रबड़ - स्टैम्प का बिम्ब महेन्द्रनाथ की हीन मनोग्रन्थि को साकार करता है। कतः आधुनिक नाटककार के नाटक में कोई भी वस्तु वर्जित नहीं है।

“ बाघे अदूरे ” में सुगम परिस्थितियों की समस्याओं के चिन्हांकन के लिए कीड़े - मकौड़े जैसे उदात्त जीवों का खोजदान कम नहीं है, जिनमें अर्थ की अन्त धारा तीव्र वेग से प्रवाहित होती है—

लड़का : (बड़ी लड़की से) हुआ कुछ नहीं - - - कीड़ा है एक।

बड़ी लड़की : कीड़ा ?

पुरुष दो : अपने देश में तो - - - ।

लड़का : फ़ड़ गया।

पुरुष दो : - - - इतनी तरह का कीड़ा पाया जाता है कि --- ।

लड़का : मसल दिया।

पुरुष दो : मसल दिया ? शिव - शिव - शिव। यह हिंसा की भावना - - - ।

स्त्री : बहुत है इसमें। कोई कीड़ा हाथ ला जाय लड़ी।

लड़का : और कीड़ा बाहे जितनी हिंसा करता रहे ? ३२

आकर्षक वस्तुओं द्वारा बिम्ब-विधान की प्रक्रिया में तो प्रवाद विद्वहस्त

रहे हैं, किन्तु आकर्षक वस्तुओं द्वारा बिम्ब निष्पन्न की क्रिया यहाँ पहली बार होती है। दोनों में क्रमव प्रसार और कलात्मक दृष्टि का भेद है, यद्यपि दोनों में स्वतन्त्र अस्मिता का प्रश्न प्रबल है। किंतु में देश की स्वतन्त्रता का संघर्ष है, तो किसी में व्यक्तित्वगत स्वतन्त्रता का। विदेशी सत्ता से संघर्ष ऐतिहासिक आवश्यकता का प्रतिफल था, किन्तु आज का संघर्ष सामाजिक अमानता का है। लड़का (अशोक) के अन्दर आधुनिक युवा वर्ग की तीव्र झलक है, जिसमें स्थिति से समझौता करने की प्रवृत्ति नहीं है। ज्ञान्तिकारी विद्रोही द्वारा पूँजीपतियों के शोषण जैसी जटिल समस्या पर गौर करना, शोषक वर्ग को पहचानना, फट्टना और एक अन्तिम नतीजे पर पहुँचने का पूरा बिम्ब संवादों में अन्तर्ध्याप्त है। इसमें तीव्र लय की क्रियाशीलता है, जो व्यर्थ को अधिक गतिशील करता है। पूँजीपति एक कीड़ा है, जिसको समाप्त करने का एकमात्र विकल्प हिंसा है। सही व्यर्थों में ऐसे शोषकों को समाप्त करना हिंसा नहीं है, क्योंकि वह भी तो व्यक्तियों का शोषण करता है। आः पूरी की पूरी पंक्तियों आज के युवावर्ग की मनःस्थिति को समग्र रूप में सम्प्रेषित करती हैं।

होटी - होटी वस्तुओं द्वारा पारिवारिक विस्तारियों की क्यार्थ अभिव्यक्ति में भाषा का ^{प्रक्षेपित} आभास हुआ है। परिवार में घटित नित्य होती - होटी घटनाएँ अचानक एक विराट् प्रश्न खड़ा कर देती हैं। हमारे जीवन में घटनाएँ किसी कथानक के अनुसार नहीं घटतीं। न ही रोज़मर्रा की घटनाओं में सभी हिस्सा लेने वालों को हम लोग जानते हैं। अक्सर सोचने पर हम कौन हैं, क्यों हैं, ऐसे सरल दीखते प्रश्नों के उत्तर भी नहीं मिलते। ३३ ऐसा लगता है 'बाघे बधूरे' के भाषा विधान में रचनाकार को किसी प्रकार का प्रयास नहीं करना पड़ा—

बड़ी लड़की : यह डब्बा खोल देगा तू ?

लड़का : (पर्तों में व्यस्त) मुझसे नहीं खुलेगा।

बड़ी लड़की : नहीं खुलेगा, तो लावा किसलिए था ?

लड़का : तूने कहा था जो - जो उधार मिल सके, ले जा बनिये से, मैं उधार में एक फ़ोन भी कर आया। ३४

पारिवारिक आवर्षों के संघर्षमय चित्रण की साकार अभिव्यंजना हुई है।

‘स्कन्दगुप्त,’ ‘पहला राजा’ के उदात्त परिवर्तों का अतिरिक्त किया गया है। यहाँ जीवन में चारों तरफ अभाव ही अभाव है—बाहे वह अस्तित्वगत व्यतन्त्रता का ही या आर्थिक। ‘बिम्ब’ इस नाटक में है, पर नाटक के प्रारम्भ में काले सूट वाले व्यक्ति द्वारा नाटक को सामान्य व्यक्ति से जोड़ने की व्याख्या गलत होती है। नाटक सामान्य का न होकर एक विशिष्ट परिवार का बन कर रह गया है।³⁴ इस धारणा वाले कालोचकों के प्रश्न का समाधान यह (प्रस्तुत) उद्धरण प्रस्तुत करता है। बिम्ब एक बन्द डिब्बे का है, जिसके बन्द प्रश्नों के उधर बन्द हैं। प्रमुख समस्या डिब्बे को खोलने की है। ‘यह डिब्बा तोड़ देगा तू’ अत्यन्त धीरे और दयनीय स्वर में अनीष्ट अर्थ को प्रेषित करता है। सबसे बड़ी पिडम्पना है— डिब्बे का उधार लाया जाना।

उधर ढूँढ़ने की दृष्टपटाहट अवश्य है, किन्तु व्यक्तियों की बुद्धि कुन्द पड़ गई है। ‘इस टिन - कटर से यह नहीं खुलेगा। इसकी नौक इतनी मर चुकी है कि - - -’³⁵ अज्ञोक के इस कथन में उधर न ढूँढ़ पाने की असमर्थता जाहिर होती है। यदि खुलता भी है तो दूसरे के बाँजार से—‘तेज़ बाँजार चाहिए - - - एक मिनट नहीं लगेगा।’³⁶ डिब्बा इतनी देर में खुलता है जब समय चूक गया होता है, कोई उसका स्वाद नहीं ले पाता। पूरे संवादों की भाषिक सर्जना अर्थ की दृष्टि से प्रभावशाली है, जिसका प्रमुख कारण है— क्रमव का सघन होना।

‘बाघे अघूरे’ के सशक्त प्रतीक भाषा की सर्जनात्मक क्षमता को द्विगुणित करते हैं और रचनाकार के नवोन्मुखी व्यक्तित्व को प्रमाणित करते हैं। अव्यवस्थित वस्तुएँ सामाजिक विसंतियों की प्रतीक हैं, अज्ञोक द्वारा तस्वीरों का काटा जाना हासोन्मुख मूल्यों और अप्राप्य वस्तुओं के प्रति तिरस्कार - भाव का प्रतीक है। फाइलों में महेंद्रनाथ का अतीत सुरक्षित है, जिसको फाड़कर वह अन्तर्द्वन्द्व को ध्वनित करता है।

सावित्री के घर ढोड़ने के दृढ़ निश्चय में उसके छोटे - छोटे क्रियाकलाप भी अर्थ को मुखर करते हैं—

‘स्त्री : कब तक और ?

गठे की माला को उँगलियों में छेदते हुए गलतफा लाने से माला टूट जाती है। पोजान छोड़कर वह माला को उतार देती है और जाकर कबड से दूसरी माला निकाल लेती है।

ताल पर ताल - - - शका यह ही जाय, उसका यह ही जाय।^{३८}
माला सावित्री के जीवन का प्रतीक है, जिसके टूटने पर वह सन्तानतावादी दृष्टि नहीं अपनाती। उसके टूटने पर अर्थात् जीवन के उत्सार के गंगे हो जाने पर वह दूसरे वाद्य की तलाश करती है।

भाषा की सर्वात्म्यता के लिए ध्वन्वात्मक शब्दों को अनिवार्य माना गया है। ध्वन्वात्मक शब्द कर्णों को स्वयं स्पष्ट करते हुए प्रतीक होते हैं और पात्रों के आक्रोश के साथ - साथ सम्पूर्ण व्यक्तित्व को ध्वनित करते हैं— 'बाहर जाओ, तौ किटपिट, किटपिट, किटपिट और जाने को कोपला— अब उधर जाकर उनके तमाचे और जाने हैं।'^{३९}

'बाघे क्युरे' में हास्य की सुन्दर योजना हुई है। यह स्वरसता का आरोप लाने वाले बालोचकों को राहत देती है। इसके द्वारा समस्याओं से घिरे हुए पात्रों का मन कुछ समय के लिए प्रफुल्लित हो उठता है। प्रस्तुत संवाद इसका अच्छा उदाहरण है—

'पुरुष दो : कि बहुत - लोग एक - दूसरे जैसे होते हैं। हमारे अंकल हैं एक। पीठ से देखो— मोरारजी भाई लाते हैं।

+ + +
लड़का : हमारी बांटी हैं एक। गदन काटकर पैलौ— जीना लौलौत्रिजिदा नजर बाती है।

पुरुष दो : हाँ। - - - कई लोग होते हैं ऐसे। जीवन की विचित्रताओं की ओर ध्यान देने लो, तो कई बार तो लाता है कि - - - (सस्सा जैसे टटोलता) मूल तो नहीं जाया घर पर ? (जेब से चश्मा निकालकर वापस रखता) नहीं। तौ मैं कह रहा था कि - - - क्या कह रहा था ? ४०

नाटक हास्यास्पद स्थिति से वंचित न रह जाय, यह मूल प्रश्न रचनाकार की

दृष्टि में है, जिसका प्रतिकला उद्धृत संवाद है। पुरुष दो का लक्ष्यगत चित्र उसके शास्त्रात्मक संवाद में स्थापित हुआ है। संवादों में जिस गुणवत् प्रकृति की व्यंजना हुई है, उसके मूल में कुत्सित दृष्टि से ग्रस्त वात्मलीन मनोवृत्ति रही है।

‘बाघे बधुरे’ का काला चूट वाला पात्र एक बालोचक के लघु पाठक के समान आता है। यह एक तरह से प्राचीन नाट्य साहित्य के सूत्रधार का परिष्कृत रूप है, जो रचनाकार की नयी दृष्टि का परिचायक है। रही दृश्य के रूप में नाटक के आकंटन की बात, जिसे बालोचकों ने अपने-अपने ढंग से समझा है, बाधुनिकता के सन्दर्भ में यह विशेष उल्लेखनीय है। हमारे जीवन की घटनाएँ पूर्वनिर्णीत नहीं होतीं और न किसी विशेष स्थानक के अनुसार घटित होती हैं इसलिए ‘बाघे बधुरे’ का दृश्यों में कीर्तित न होना यथार्थ का सशक्त आभास कराता है। ‘एक अंक, दो अंक तथा तीन अंक बिना बजह के कहावतें हैं। इसीलिए बाधुनिकतावादियों ने ‘नाटक’ को ‘नाटक’ कहा। ‘नाटक’ को ‘नाटक’ इसलिए भी कहा कि प्रेक्षक जीवंत दृश्य - रचना को ‘नाटक’ कहता है।^{४१} उस नाटक का अन्त भी नोपन का बोध कराता है। महेंद्रनाथ के पुनः प्रवेश के समय हल्का मातमी संगीत यातनाओं से जूझने के लिए पात्रों को छोड़ जाता है, जिसकी आयु बत्यधिक लम्बी है। इसमें नाटककार पाठक को प्रश्नों की अनुगूँज के बीच छोड़ देता है और समाधान प्रस्तुत करने की प्रचलित प्रणाली से मुक्त ही लेता है। मूल कारण है कि समस्याएँ अन्त हैं और उससे उत्पन्न प्रश्न अन्त हैं, तो किसी एक उपर की अपेक्षा करना व्यर्थ है। नेगिन्द्र जैन ने राकेश की बाधुनिक दृष्टि की कुछ अंश तक इसीलिए सराहना की है—‘हमारा नाटक बाम तौर पर अनुभव के अधिक जटिल और गहरे स्तरों की अभिव्यक्त करने के मामले में अन्य साहित्य विधाओं से पीछे है। राकेश के नाटक भी इसके अपवाद नहीं। अपने आप में वे किसी बड़ी मानवीय यातना या तन्मयता के उल्लेखनीय दस्तावेज नहीं हैं। पर उनमें एक शुरुवात कर है, जो हिन्दी के सन्दर्भ में तो बहुत ही महत्वपूर्ण है।’^{४२}

॥ स न्द र्भ ॥

- १- मोहन राकेश : साहित्यिक और सांस्कृतिक दृष्टि : पृष्ठ - ८५
- २- - वही - : बाघे बधूरे : पृष्ठ - ६३ - ६४
- ३- - वही - : पृष्ठ - ३०
- ४- - वही - : पृष्ठ - ८१ - ८२
- ५- डा० बच्चन सिंह : कृतियों के राहों से आधुनिकता के पड़ाव तक
(निबन्ध) आलोचना : पृष्ठ - ११६, अप्रैल-जून १९७३
- ६- - वही - : पृष्ठ - ११६
- ७- मोहन राकेश : साहित्यिक एवं सांस्कृतिक दृष्टि : पृष्ठ - ८८
- ८- - वही - : बाघे बधूरे : पृष्ठ - २०
- ९- डा० गिरीश रस्तोगी : नटरंग विशेषांक : अंक-१८ (निबन्ध)
मोहन राकेश की नाट्यशास्त्रा : पृष्ठ - २३
- १०- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - ४१
- ११- - वही - : पृष्ठ - ५८
- १२- - वही - : पृष्ठ - ८८
- १३- - वही - : पृष्ठ - ४४
- १४- (श्रीमती) डा० रीता कुमार : स्वातन्त्र्योपर हिन्दी नाटक :
मोहन राकेश के विशेष सन्दर्भ में : पृष्ठ-३१२
- १५- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - ५६
- १६- गोविन्द चातक : आधुनिक नाटक का मसीहा : मोहन राकेश : पृष्ठ-१४२
- १७- (श्रीमती) डा० रीता कुमार : स्वातन्त्र्योपर हिन्दी नाटक :
मोहन राकेश के विशेष सन्दर्भ में : पृष्ठ-३७८
- १८- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - १३
- १९- डा० नित्यानन्द तिवारी : आलोचना जुलाई-सितम्बर १९८१ (निबन्ध)
पृष्ठ - १५
- २०- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - १८
- २१- गोविन्द चातक : आधुनिक नाटक का मसीहा : मोहन राकेश : पृष्ठ-१४५

- २२- काशीश शर्मा : मोहन राकेश की संवृष्टि : पृष्ठ - ४५
- २३- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - ४८
- २४- - वही - पृष्ठ - ८१
- २५- डा० पुष्पा बंसल : मोहन राकेश का नाट्य साहित्य : पृष्ठ - ६०-६१
- २६- मोहन राकेश : साहित्यिक और सांस्कृतिक दृष्टि : पृष्ठ - ८२
- २७- (सं०) इब्राहिम अल्लाजी : बाज के रांग नाटक : पृष्ठ - ३४५
- २८- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - ३५
- २९- डा० पुष्पा बंसल : मोहन राकेश का नाट्य साहित्य : पृष्ठ - ६३
- ३०- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - ३७
- ३१- - वही - पृष्ठ - ४०
- ३२- - वही - पृष्ठ - ५२
- ३३- डा० विपिन कुमार अग्रवाल : कात्यायन की भूमिका : पृष्ठ - १४
- ३४- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - ५६
- ३५- (श्रीमती) डा० रीता कुमार : स्वातन्त्र्योपर हिन्दी नाटक : मोहन राकेश
के विशेष सन्दर्भ में : पृष्ठ - ३१६
- ३६- मोहन राकेश : बाघे बधूरे : पृष्ठ - ६१
- ३७- - वही - पृष्ठ - ६२
- ३८- - वही - पृष्ठ - ६८
- ३९- - वही - पृष्ठ - ४२
- ४०- - वही - पृष्ठ - ४७
- ४१- डा० सत्यव्रत सिन्हा : नवरंग की भूमिका : पृष्ठ - १२
- ४२- नैमिचन्द्र जैन : नटरंग विशेषांक : अंक - १८, पृष्ठ - ४१

॥ मोहन राकेश : हतरियाँ ॥

‘ हतरियाँ ’ (१९७३) पार्श्व नाटक अपने समय की सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक विणमताओं के दलदल में फँसे व्यक्ति के व्यर्थ रूप को लेकर नाट्य जगत में अवतरित हुआ साथ - साथ इसने नाट्य भाषा के क्षेत्र में नया बाध्याम जोड़ा । इसकी भाषा स्तरात्मकता के कारण तीव्र और सारगर्भित है । मोहन राकेश सफल रचनाकार और सजा बालोचक दोनों हैं । दोनों गुण भाषा के पक्ष में हैं । उनकी भाषा चिन्ता में अनुभव की तराश है— ‘ रंगमंच की शब्द निर्भरता का अर्थ रंगमंच में शब्द की आधारभूत भूमिका है । इस भूमिका का निवाँह माध्यम की सीमाओं में शब्दों के संयम से हो सकता है, उनके अतिरिक्त तथा अपेक्षित प्रयोग से नहीं । शब्दों की बाढ़ से, या बिना नाटकीय प्रयोजन के प्रयुक्त शब्दों से, रंगसिद्धि सम्भव नहीं, क्योंकि विश्व को जन्म देने के साथ - साथ उस विश्व से संयोजित रहने की सम्भावना भी शब्दों में होनी चाहिए । ’ १ शब्द संयम का अपेक्षित प्रयोग प्रस्तुत उद्धरण में देखा जा सकता है—

‘ संकट का अर्थ है मूल्यों को लेकर उठते प्रश्न । (प्रतिध्वनियाँ : प्रश्न प्रश्न प्रश्न) प्रश्नों का अर्थ है विचारों की महामारी । (प्रतिध्वनियाँ : महामारी महामारी महामारी) महामारी का अर्थ है मनुष्यता से हटता मनुष्य - जीवन । (प्रतिध्वनियाँ : मनुष्य - जीवन मनुष्य - जीवन मनुष्य - जीवन) और मनुष्य - जीवन का अर्थ है - - - ’ २

समकालीन सामाजिक विणमताओं के कारण व्यक्ति अन्तहीन निराशाजनक त्रासद स्थिति को फेला रहा है और यह परिस्थिति उसके लिए बहुत बड़ी चुनौती बन जाती है । पहले और आज में फ़र्क है । विगत वर्षों में उसे समस्याओं के चक्र का आभास होता था, किन्तु उन समस्याओं का निश्चित मानचित्र नहीं था मस्तिष्क में । यहाँ मानवीय चेतना में कुछ प्राप्ति हुई है, क्योंकि वह सामाजिक संकटों और उनके कारण को समझने लगा है— ‘ संकट का अर्थ है मूल्यों को लेकर उठते प्रश्न । ’ निरन्तर बढ़ती यान्त्रिक प्राप्ति ने समस्याओं का जाल चारों तरफ

फैला दिया है, व्यक्ति उनके बारे में जितना सोचता है उतना ही उलझता जाता है। सामाजिक, सांस्कृतिक और वैज्ञानिक तथा तकनीक की विरोधात्मक स्थिति ने व्यक्ति की निर्धायात्मक चेतना को जड़ कर दिया है। अपनी संस्कृति एवं अपने अस्तित्व की रक्षा कर सकने में वह असमर्थ है। अस्तित्व का अभाव या पिनाश इन प्रश्नों से जूझना, आज का जीवन बन गया है। सामाजिक संकट - साधानों का बढ़ता अभाव, घुटन मरा पर्यावरण, आर्थिक प्रतीकों की दिन प्रतिदिन होती क्षीण स्थिति, धार्मिक पातण्ड, राजनीतिक तनाव और वैज्ञानिक युग - जिसमें जीवन पल - पल अक्षुरजित है, इन सभी समस्याओं के अम्बार में व्यक्ति जीवन जीने के लिए विवश है। ऐसी विवशता में आशाओं की रोशनी कहीं टिमटिमाती है? ऐसी स्थिति में आशाओं की स्थिति नाम मात्र की नहीं है, क्योंकि समस्याओं का निराकरण किसी के पास नहीं। निराकरण के नाम पर रचनाकार के शब्दों में व्यक्त किया जाय तो 'विचारों की महामारी' है। विवश क्रियाशीलता की उद्देश्य विहीन स्थिति ने समाज को विकृत कर दिया है। यह स्थिति पतनोन्मुख करती है समाज को— जहाँ नृत्य संगीत की लय को बन्दूक की आवाज लेती जा रही है, विज्ञान का गलत उपयोग हो रहा है, रोटी, कपड़ा और मकान की दिन प्रतिदिन बढ़ती कमी की पूर्ति के लिए मनुष्यता तार पर लगी जा रही है और नज़दीक जाती है जीवन की अक्षुरजा। अतः मनुष्य - जीवन एक दूसरे की नौच - खँकौट में अपनी शक्ति को क्षीण करता जा रहा है। यों तो इस उद्धरण (संकट - - - - - अर्थ है - - - - -) में प्रयुक्त शब्दावली बहुत वजनदार है और उसी तरह सर्वनात्मक अर्थ को क्रियाशील करती है, पर प्रतिध्वनियाँ - प्रश्न प्रश्न प्रश्न, महामारी महामारी महामारी, मनुष्य - जीवन मनुष्य - जीवन मनुष्य - जीवन अर्थ की धारा को ध्वनित करती चलती हैं। सभी पंक्तियों को एक साथ देखने पर बिम्ब छाया बनती है, जिसमें सम्पूर्ण यथार्थ जगत सन्निहित है।

प्रत्येक संस्कृति की अपनी सत्ता होती है, पर जब किसी दूसरी संस्कृति की शक्ति को स्थान देकर स्वयं को गौरवान्वित सम्झा जाता है तो उसकी अपनी लय तिरौछित होने लगी है और उसकी हठ - छाया में निवास कर रहे लोगों का जीवन भी अक्षुरजित हो जाता है। यही स्थिति भारतीय संस्कृति की है।

भारतीय जब अपनी संस्कृति की अपेक्षा योरोपीय संस्कृति के पीछे खिंची वाँड़ वाँड़ने लगा तो उसका यह आकर्षण संस्कृति की लय को विकृत करने के लिए पर्याप्त हो गया । उसकी इस अक्षय स्थिति के लिए सर्वप्रथम शासन, सत्ता जिम्मेदार है क्योंकि अपनी क्रिया कलाप द्वारा वह इसे हम बढ़ावा नहीं दे रही है । प्रस्तुत उद्धरण में इस भुक्तारोगी यमार्थ का गहन अनुभव है—

‘-ओला वादमी वाँर उसकी ओली लड़ाई ।

- परदे, पोस्टर वाँर अखबारों की सुर्खियाँ ।

- मशीन वाँर वादमी ।

- राजनीतिक उतार - चढ़ाव ।

- साहित्यिक आन्दोलन ।

- आर्थिक हैर - फेर ।

- धार्मिक घर - फड़ ।

- सभारें ।

- सम्मेलन ।

- जुलूस ।

- वाक वाउट ।

- हड़ताल ।

- धिराव ।

- पर उसल चीज, सबसे बड़ी चीज, वादमी की इच्छा-शक्ति वाँर निर्णय ।

- निर्णय इन सबका विरोध करने का ।

- वाँर उस सबका विरोध करने का जो इस सबका विरोध करता है ।’ ३

अपनी संस्कृति की सुरक्षा के सब समान स्वकार हैं । ओक संशारक शक्तियाँ एवं आक्रमणों के बावजूद भारतीय संस्कृति के संस्कार मूल्य वाँर म्यांदायें समूल नष्ट नहीं हुई हैं । वृह मूल्य एवं म्यांदायें अब भी हैं, जिनके प्रलय में व्यक्ति दूसरी सभ्यता में अधिक आकर्षण पाता है । अब: अत्यधिक आधुनिक बनने की आकांक्षा में अपनी संस्कृति का नाश कहाँ तक उचित है ? संस्कृति के प्रति प्रदा रखने वालों के लिए अब भी समय अवशेष है । ‘ओला वादमी वाँर उसकी ओली लड़ाई’ - अपनी

अहं की सुरक्षा संस्कृति को बचाने में है न कि दूसरों से संघर्ष करने में। रचनाकार
 अपने समय की दिनों-दिन बढ़ती समस्याओं को लेकर परेशान है, उसलिये ऐसे परिवेश
 से पीड़ित लोगों के प्रति उसकी सहानुभूति है और उन्हें कर्षव्य के प्रति उन्मुक्त करने के
 लिये वह चिन्तित है बड़ी जिम्मेदारी के साथ। ' परचे, पोस्टर और चमत्कारों की
 सुरक्षियाँ। मशीन और जादमी। ' अपनी लिये उतार - चढ़ाव। साहित्यिक
 बान्धोलन। वार्षिक हैर - फेर। धार्मिक पर - फकड़। रमारें। सन्मेलन।
 खुलूस। वाक - वाउट। चढ़ताल। घिराव ' इनमें से किसी ने समाज को नयी दिशा नहीं
 दी है, किसी ने कुछ प्रयास भी किया तो वह जोझल ही गया दृष्टि से रोशनी
 करने के पहले। (परचे ---- घिराव) इन सबके प्रति न किसी तरह की प्रशंसा
 तमक मुद्रा है और न नफरत। स्वातन्त्र्योपर भारत में जो बड़ी तीव्र गति से
 घटित हुआ है वह उसकी सजीव फांकी पेश करता है। निराकरण करने के लिये
 व्यक्ति के अन्दर पर्याप्त संकल्प शक्ति हो तो समस्याओं का चाहे जितना बड़ा जाल
 हो सब समाधेय है— ' पर असल चीज, सबसे बड़ी चीज, जादमी की इच्छाशक्ति
 और निर्णय। ' ' पर असल चीज ' में जितनी चीमी ल्य है उससे अधिक तीव्र ल्य
 ' सबसे बड़ी चीज ' में है। सोलवार की ठोस शब्दावली और अपेक्षित ल्य द्वारा
 ' इच्छा - शक्ति और निर्णय ' को अधिक विश्वानीय बनाने का प्रयास है।
 ' निर्णय इस सबका विरोध करने का ' रचनाकार ' इच्छा - शक्ति और निर्णय'
 मात्र कल्कर किसी प्रकार रास्ते से मटक गये लोगों को प्रमित नहीं करना चाहता,
 बल्कि कम एवं सशक्त शब्दों में समझाने का प्रयास करता है, एक ' निर्णय' शब्द
 के बाद दूसरा ' निर्णय ' शब्द इसी वृत्ति का परिचायक है। इन शब्दों की
 तारतम्य स्थिति से अर्थ तो व्यक्त होता ही है साथ - साथ वाक्यों की सौन्दर्य-
 वचा बढ़ जाती है और इन सबके प्रति दृढ़ विश्वास जागृत होता है। ' इस सबका'
 लक्षणात्मक शब्द है, जिसका संकेत सामाजिक विषमताओं की तरफ है। उद्देश्य
 विहीन कर्म - शक्ति और सामाजिक परिवर्तन की लहर को निश्चित पृष्ठभूमि देने
 की उदात्ता ने मूल्यों की स्थिति को और भी पेशीवा बनाया है। अपनी
 विवशता एवं अन्तहीन पीड़ा से मुक्ति का रास्ता यदि है तो वह है सामाजिक
 विकृतिपूर्ण को विकसित करने वाली शक्तियों का विरोध। ' और उस सबका

विरोध करने का जो इस सबका विरोध करता है ^ यह पंक्ति अपनी ऊपर की पंक्ति से ठीक वैसे जुड़ी है जैसे दूसरी (निर्णय ----- करने का) तीसरी (पर ----- निर्णय) से जुड़ी है । दोनों ने विरोध के कारण को अभिव्यक्त किया है । ^ उस सबका ^ में लय का आरोह है, यह उनके लिए प्रयुक्त है जो सामाजिक विषमताओं का विरोध करने वाले लोगों के लिए गलत रुख अपनाते हैं । अर्थ की गहराई में पैठकर देखा जाय तो नीचे की दोनों पंक्तियों का अर्थ एक है, ऐसी तब एवं शक्तियों का विरोध जिसमें सब कुछ संकटमय है और विरोधी तरह की सुरक्षा का कोई आश्वासन नहीं ।

भारतीय स्वाधीनता के पश्चात् फायती नयी समस्याओं, प्रश्नों, टूटते सम्बन्धों, सञ्चित मूल्यों तथापि और आन्तरिक - बाह्य अन्तर्विरोधों ने नाटक में नयी संवेदना का संचार किया । इस संवेदना को लेकर प्रत्येक नाटककार की अलग-अलग भाषिक विशिष्टताएँ हैं— भारतेन्दु ने ('अधर नारी में ') उच्चारणा-नुकूल भाषा को अधिक सक्षम माना तो प्रसाद ने ('स्कन्दगुप्त ' में) तत्सम शब्दावली मिश्रित उदात्त भाषा का प्रयोग किया जबकि वाच प्रमुख रूप से बोलखाल की शब्दावली को अधिक महत्त्व दिया जा रहा है । तात्पर्य यह है कि रचनाकार जिन - जिन परिस्थितियों एवं समस्याओं के घनत्व से गुजरता है उन्हीं सँघे के सन्दर्भ में भाषिक सर्जना करता है, पर कलात्मक रूप पाकर वे रचनाएँ सार्वभौमिक एवं सार्वजनीन हो जाती हैं । ' इतरियाँ ' में अस्तित्व की सुरक्षा और साहित्यिक संघर्ष प्रमुख है । व्यक्तियों द्वारा सबसे बड़ी इतरी को तोड़ने का प्रयत्न, उसके विरोध में नेफ्य से बाने वाली गोलियों की बाँहार, इतरी तथा मनुष्य में संघर्ष, इतरी की विजय और व्यक्ति की पराजय, प्रत्येक क्षेत्र में अधिपत्य जमाने वाले राजनैतिक नेताओं की हड़पने वाली नीति को चरितार्थ करता है । अकृश्ल संवादन से सब कुछ प-प्रष्ट एवं उद्देश्यहीन बनकर रह गया है । व्यक्ति एवं समाज में अन्तर्विरोध अधिक गहराई से जड़ जमा चुका है इसलिए वह अस्त है । ' इतरियाँ ' की सर्जनात्मक भाषा जीवन को प्राक्सिरीठ रास्तों पर चलने की याद दिलाती है, सामाजिक अन्तर्विरोधों को रूपाकार देकर—

- ॐ - सोचना और चाहना - - -
- चाहना और सोचना - - -
- सोचने से क्या चाहना - - -
- चाहने से क्या सोचना - - -
- फिर भी अन्तर्मन की वान्तरिक प्रक्रियाओं के अनुसार - - -
- जिसका अर्थ है अन्तर्मन की वान्तरिक प्रक्रियाओं के अनुसार - - -
- अर्थात् अन्तर्मन की वान्तरिक प्रक्रियाओं के अनुसार - - -
- वादमी का वात्म, जात्म, आत्म - - -
- वात्म - संतोष - - -
- नहीं - - -
- वात्म संकोच - - -
- नहीं - - -
- वात्म - जो - कुछ - भी - - -
- बड़ी - बड़ी शक्तियों द्वारा फिरकर - - - ४

सिद्धान्त और कर्म में तार्तम्य न होना व्यवस्था की प्राप्ति को अरुद्ध करता है— 'सोचना और चाहना' - - - 'चाहना और सोचना' । दोनों में एक तनाव की स्थिति है। रचनाकार यथास्थितवादी समाज का पताघर न होकर परिवर्तन का वाकांक्षी है। सामाजिक परिवर्तन की अनशील वृत्ति सामाजिक तनाव, व्यवस्था एवं अनुभव की तराश का परिणाम है— 'सोचने से क्या चाहना - - - । चाहने से क्या सोचना - - - ।' 'चाहने और सोचने में विरोधाभास है जो आज की मूल समस्या है। ' फिर भी अन्तर्मन की वान्तरिक प्रक्रियाओं के अनुसार - - - । जिसका अर्थ है अन्तर्मन की वान्तरिक प्रक्रियाओं के अनुसार — । अर्थात् अन्तर्मन की वान्तरिक प्रक्रियाओं के अनुसार - - - की पुनरावृत्ति कर्म के प्रति विश्वास जमाने के लिए की गई है। ' जिसका अर्थ है ' और अर्थात् ' का प्रयोग अपनी बात से अलग कराने के लिए किया गया है। चूंकि पार्श्व का रूप ध्वन्यात्मक होता है, इसलिए प्रतिध्वनियों में पंक्तियों की पुनरावृत्ति उसका स्वामाजिक गुण है। रचनाकार के शब्दों में बात बिल्कुल स्पष्ट हो जाती है—

हमारा भाषा संस्कार इस बात का प्रमाण है कि शब्दों की यात्रा में बहुत बार बहुत कुछ उनकड़े शब्द बिन्ध के साथ - साथ यात्रा करते हुए बिना ध्वनियों के भी अपना अर्थ ध्वनित कर देते हैं। परन्तु स्वतन्त्र मूक अभिनय को नाटकीय रंगमंच के प्रश्न से उल्ला करके देखा होगा। जैसे रेडियो नाटक केवल श्रव्य माध्यम है, उसी तरह इसे केवल दृश्य माध्यम के रूप में स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं है।^५ बीज शब्द के कई बार गुंजने की प्रक्रिया से अर्थ और गलत अनुभव का सम्प्रेषण होता है। 'बादमी का वात्म, वात्म, वात्म - - - । वात्म - सन्तोष - - - । नहीं - - - । वात्म - संकोच - - - । नहीं - - - । वात्म - जो - कुछ भी - - -' सुविधायोगी वर्ग अपनी दृष्टि के लिए जो कुछ भी कर सकता है उसके लिए अग्रिम पंक्ति में खड़ा है, जिसे गम्भीर सांस्कृतिक समस्याएँ और सामाजिक अन्त-विरोध निर्मित हो रहा है। वात्म सन्तोष के लिए किये गये युद्ध की व्ययंता सिद्ध हो रही है, क्योंकि वह शक्ति सम्पन्न सत्ता से घिरा हुआ है— 'बड़ी-बड़ी शक्तियाँ द्वारा घिरकर - - -'। रचनाकार सामाजिक विसंगतियों और विषमता से निस्पृह नहीं। चारों तरफ की छोटी बड़ी शक्तियों के चक्रव्यूह में फँसा व्यक्ति दृष्टपटा रहा है, पर निष्क्रिय होकर, अभिमन्यु की तरह संघर्षरत होकर नहीं। इस वर्तमान विभीषिका से संस्कृति एवं मूल्यों का अपूर्ण रिश्ता है, जिसके कारण वह पत्तन की खाई में गिरती जा रही है। सकता चाहे सौंठित शक्ति की हो या कर्तवी करनी की, उतनी ही आवश्यक है जितना स्वस्थ शरीर के लिए सन्तुलित भोजन। यों तो जीवन समीचीन है। इस अर्थवादी दृष्टिकोण से न केवल वर्तमान स्थितियों को पहचानने की दृष्टि मिलती है, वरन् उसे में अपने कर्तव्य पहचानने की दृष्टि मिलती है। सफा तभी साकार हो सकता है जब व्यक्ति समाज के अन्तर्विरोधों, तनावों एवं संस्कृति की संकटग्रस्त स्थिति को सुलभ ढंग से सम्झने की कोशिश करे। रचनाकार शिल्प के लिए कहीं चिन्तित नहीं, चिन्तित है तो सिर्फ सजात्मक भाषा के लिए। इस भाषा में निहित शब्दावली (सोचना, चाहना, अन्तर्गम, वाचनिक, प्रक्रिया, वात्म, बड़ी - बड़ी शक्तियाँ) जो प्रचलित है और सबकी है, किन्तु इस तरह का सुसंगत प्रयोग कहीं नहीं।

'कण्ठ के हिलके' में यदि संस्कार एवं परम्पराओं के बाह्याहम्बर में

जकड़े व्यक्ति की भावित्वात्मिक सूक्ष्म फकड़ है तो ' इतरियाँ ' में सजात्मक संघर्षों का विविध रूप । दोनों का भावित्वात्मिक रूप अलग - अलग है, पर सम्प्रेषण क्षमता किसी की कम नहीं । गोविन्द चातक का मत है— ' मोहन राकेश ने ' इतरियाँ ' के रूप में नेफ़ाय की ध्वनियों का उपयोग करते हुए नया रंग प्रयोग किया है । इस ' पार्श्व नाटक ' में जो भी संवाद हैं सब नेफ़ाय से कहे गये हैं । संवादों का स्वर कहीं सम्मिलित है, कहीं अलगा, कहीं ठंका पीटने की तरह है, कहीं ' शब्द उगलता ' कहीं, फुसफुसाहट वाला है तो कहीं बहुत तेज और लयपूर्ण । कुल मिलाकर ऐसा लगता है जैसे नाटककार संवादों की स्वर शैली का प्रयोग कर रहा हो । ' इतरियाँ ' में संवादों की स्वर शैली का प्रयोग है, पर मात्र स्वर शैली का प्रयोग है इसे स्वीकार नहीं किया जा सकता । प्रस्तुत उद्धरण में नाटकीय तीक्ष्णता देखा जा सकता है—

' हमारी आवाज - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - जेबे में एक चीस है । यह चीस - - - टेस्टिंग टेस्टिंग टेस्टिंग - - - जेबे की जाती चीरकर = = - टेस्टिंग - - - एक नयी रौशनी ला सकती है । आज से पहले भी जब कभी यह चीस उठी है - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - इसने जेबे की ताकतों को - - - टेस्टिंग टेस्टिंग टेस्टिंग - - - दहलाकर रखा दिया है । इसलिए वो सौफ़नाक ताकतें हमेशा इस आवाज को - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - इस चीस को - - - टेस्टिंग - - - दबा देने पर आमादा रहती है । लेकिन आज हम उन ताकतों को - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - आगाह कर देना चाहते हैं कि आज हमारी यह आवाज हमारी यह चीस, जब फिज़ाओं में गुँज उठेगी - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - तो एक बार मूचाल लाये - - - टेस्टिंग टेस्टिंग टेस्टिंग - - - और एक बार क़हर बरपा किये - - - ' ७

नाटककार के अन्दर संघर्ष के कई रूप देखे जा सकते हैं— चेतन और अचेतन, निराशा और आशा, क्रम और कर्तव्य विमुक्तता । अन्दर और अन्दर की टकराहटों से रचनात्मक संघर्ष तथा अन्दर और बाहर के संघर्ष से सामाजिक बटिलता की प्रस्तुति होती है । दान्तरिक और बाह्य संघर्ष से गुजरते वाले ' इतरियाँ '

नाटक की भाषा स्तरात्मक हो जाती है। 'हमारी आवाज - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - बंधे में एक चीस है। यह चीस टेस्टिंग टेस्टिंग टेस्टिंग - - - बंधे की छाती चीरकर - - - टेस्टिंग - - - एक नयी रोशनी ला सकती है'— यह बंधेरा सामाजिक विद्रोह और विद्रोह का प्रतीक है। यह कवि रुढ़ि है क्योंकि सामाजिक विमीणिका का सधन रूप 'बंधेरा' शब्द जितना धिम्भित कर सकता है उतना बन्ध नहीं। सर्जन प्रक्रिया से हटकर बंधेरे की कानों में विशेष उपलब्धि नहीं। सच्ची रचना प्रकाश और शक्ति की पुञ्ज होती है और समाज में सार्थक मूल्य बनाने के लिए यह आवश्यक है कि प्रकाश का बन्धकार से संघर्ष हो। यदि आशावादी दृष्टि हो तो बन्धकार पर प्रकाश का पदां डाला जा सकता है। 'आज से पहले भी जब कभी यह चीस उठी है - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - इसने बंधेरे की ताकतों को - - - टेस्टिंग टेस्टिंग टेस्टिंग - - - दहलाकर रख दिया है। इसलिए वो खौफनाक ताकतें हमेशा इस आवाज को - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - इस चीस को - - - टेस्टिंग - - - दबा देने पर आमादा रहती हैं— ये वे स्थल हैं जो मन में तनाव भरकर सामाजिक दायित्व के लिए प्रेरित करते हैं। रचनाकार की प्रातिशील विचारधारा कृति का स्मरण कराती है और यह आत्मव्यंजनक नहीं है कि उसने कृति से प्रेरणा ली है। कभी माणिक सज्जमता और ऐसी शक्ति के अनुसार प्रत्येक सच्चा कलाकार अपने समय की विद्रोहियों से संघर्ष करता है चाहे वे कबीर, सूर, तुलसी हों या मारतेन्दु, प्रसाद, जादीशचन्द्र माथुर हों या बन्ध। यहाँ सर्जात्मक दायित्व और यथार्थ की जटिल कुनावट से एक बधिक गहरी और व्यापक यथार्थ की भावमूभि पर पहुँचा जा सकता है। मूल्यों की स्थापना के लिए संघर्ष है, पर पलायन नहीं, बल्कि कर्म की विवशता है 'खौफनाक' ताकतों के कारण। 'खौफनाक' में वर्तमान की पूर्ण प्रतिबन्धाया है, जिससे सर्जात्मक शक्ति नहीं बल्कि शारीरिक ताकत ही सब कुछ है और यही रचनात्मक संघर्ष पर पदां डालती है। सच्चा कलाकार उन 'खौफनाक' शक्तियों से डरता नहीं है संघर्षरत रहता है। नये आत्मोद्बोध के साथ उसकी यह सम्फुदारी है कि वह कभी शक्ति को पहचान रहा है— 'लेकिन आज हम उन ताकतों को - - - टेस्टिंग टेस्टिंग — आगाह कर देना चाहते हैं कि आज हमारी यह आवाज, हमारी यह चीस, जब

फिजावों में गूँज उठी - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - तो और एक बार भूचाल लाये --- 'टेस्टिंग' नेफ्त से गूँजती आवाज है, जो वीज नाटक की उपलब्धि है और जिसके माध्यम से बहुत कुछ कहने की चेष्टा की गई है। अर्थ के दूसरे स्तर पर यह पूरा का पूरा उद्धरण सम्प्रामाणिक युग की स्थूल और सौक्ष्म भाषणबाजी पर सशक्त व्यंग्य है। 'हमारी आवाज - - - टेस्टिंग टेस्टिंग - - - अर्थों में एक चीज है' वे भारी और बड़े-बड़े शब्द व्यावहारिक दुनियाँ के लिए अनुपयोगी हैं, किन्तु राष्ट्रीय प्रसारण के लिए सशक्त शस्त्र हैं। कथन और कर्महीनता का बन्ध यथार्थ की सच्ची अनुभूति कराता है। समाज के दो वर्ग - सजा वर्ग और जनसामान्य के तनाव द्वारा सम्कालीन जीवन की विडम्बना और यथार्थ की जटिलता का सम्प्रेषण पूरे उद्धरण में है। संवाद वही है, जिसमें रचनाकार का आत्मसंघर्ष उजागर होता है, किन्तु नेफ्त की ध्वनि और संवादों के लिए माइक का प्रयोग कर देने से पूरा उद्धरण व्यंग्य बन जाता है, राजकीय नेताओं द्वारा राष्ट्रीयता के प्रसारण का। रचनाकार का आत्म संघर्ष सामाजिक संघर्ष बन जाता है, जिसका श्रेय भाषा और नयी मंड व्यवस्था को है। चीज अर्थों में— मिलाकर उसकी मयावहता को अधिक विकराल बना देती है। चीज बहुत जगिण बायु वाली होती है ठीक सम्प्रामाणिक नेताओं के भाषण की तरह। यहाँ अनुभव संसार की तस्वीर है। इस तस्वीर को यदि नज़र बन्द कर दिया जाय तो व्यंग्य को सम्झना कठिन हो जाता है। भाषण एक फूटा बास्वान है, जिसकी बोट में निर्मम कर्म बासान हो जाते हैं। इस फूटे बास्वान से जनता कब तक ठगी जाती रहेगी? यह प्रश्न मन पर अपना स्थाई प्रभाव छोड़ता है, पर इस विषय पर किसी निर्णय का प्रत्यारोपण नहीं।

पाण्डित्य, शास्त्रीयता तथा अत्यधिक वाचाल प्रवृत्ति से बना 'हतरियाँ' की नयी भाषा - संवेदना जीवन्त हरकत से पोषण प्राप्त करती है। व्यापक जनजीवन के अनुभव क्षेत्र में हरकत संवेदना की पूँजी होती है। हरकत की भाषा से क्या करके नहीं देखा जा सकता, क्योंकि सामाजिक समस्याओं के उल्लास को जितना स्पष्ट रूप से हरकत व्यक्त कर सकती है उतनी भाषा नहीं। 'हतरियाँ' में हरकत का सशक्त प्रयोग है—

बच्चे का रोना सुबकने में बदलकर शान्त हो जाता है ।

बादमी इतरी को अपने से सटाये हुए सल्ला चिहुँक जाता है जैसे कि इतरी ने उसे काट लिया हो ।

उमरू बजने की आवाज़ ।

बादमी इतरी से झुटकारा पाने की चेष्टा करता है, पर सफल नहीं हो पाता । उसकी चेष्टार्ये सर्वस में विद्रुणक की चेष्टाओं जैसी जाती हैं । आखिर किसी तरह वह इतरी को अपने से परे उछाल देता है और उसे पैरों से कुचलने लगता है ।

शेर के हुँकारने की आवाज़ ।

बादमी वाशंकित होकर इतरी को देखता है और उस पर टूट पड़ता है । दोनों के बीच जैसे घींगा मुत्ती होने जाती है ।

हुँकारने की आवाज़ और - और ऊँची होती जाती है ।

बादमी कुशती में हारकर लम्बा हो जाता है । इतरी अब उसकी छाती पर स्वार है । ८

यहाँ ध्वनि कम है, किन्तु हरकत अधिक । दोनों के सामन्वय्य से स्थिति की मयावहता को विम्बित किया गया है और यहीं राकेश की नयी भाषा संवेदना जन्म लेती है । बादमी इतरी से ----- लाता है - में इतरी व्यक्ति की कमिलाणाओं की प्रतीक है । व्यक्ति प्रबल कमिलाणाओं से स्वयं को मुक्त नहीं कर सकता और जब उसकी कमिलाणार्ये पूरी नहीं होती तो उसका वाक्रोश कोई दूसरा रूप लेता है । बादमी---- लाती है में समकालीन सामाजिक संघर्ष मुखरित हुआ है । संघर्ष करते - करते अन्त में व्यक्ति हार जाता है और फिर उसी वातावरण में जीने के लिए - बादमी - - - - स्वार है । सबसे कठिन मोर्चा यदि है तो समकालीन परिस्थिति । इन परिस्थितियों में सफलता बहुत टेढ़ी सीर है, वह आसानी से नहीं मिल सकती । चिहुँक और घींगा मुशती

प्राचीन बोली के शब्द हैं जो भाषा सङ्गता के प्रमाण हैं ।

वर्तमान मानवीय संकट में लोक प्रकार की जिन स्थितियों को वस्तुओं एवं मुद्राओं के रूप में सम्पूर्णता प्रदान की गई है, उनसे एक बौद्धिक छटपटाहट एवं आधिपत्यादि की संदेहास्पद स्थिति उद्घाटित होती है । इस आरिशाभ्यता के लिए हरकत एवं प्रतीक से बढ़कर दूसरा कुछ नहीं हो सकता—

‘ स्कूल की घंटी की आवाज़ । साथ ही हाज़िरी ली जाने लगी है ।

पेट के बल रंगते लोग घंटी की आवाज़ के साथ ही सीधी पंक्ति बनाकर खड़े हो जाते हैं और एक - एक करके हाज़िरी का जवाब देने लगे हैं । केवल यह आदमी जब भी चाँक्स निगाह से इधर - उधर देखता उसी तरह रंगता रहता है ।

हाज़िरी समाप्त होने के साथ फिर स्कूल की घंटी ।

सब लोग अपनी - अपनी इतरियाँ यहाँ-वहाँ फेंककर मंच से निकल जाते हैं । आदमी खड़ा होकर माँचकी नज़र से आस-पास देखता है । ६

पेट के बल रंगता आदमी मिटते आत्मसम्मान को प्रतिबिम्बित करता है । इतरियाँ को इधर - उधर फेंका जाना सामाजिक अव्यवस्था का संकेत दिलाता है । इस अव्यवस्था को कथ्य एवं मुद्रा से ही नहीं शैली से भी बिम्बित किया गया है । मंच पर रंग बिरंगी इतरियाँ एक विशेष प्रकार की मिन्नता को चरितार्थ करती हैं ।

‘ इतरियाँ ’ की भाषाई विशिष्टता का केन्द्रबिन्दु व्यंग्य है । व्यंग्य का प्रयोग सदा म रचनाकार एक बड़े शस्त्र के रूप में करता है । इस भाषिक संरचना में व्यं की लोक सम्भावनाएँ विकसित हुई हैं, जिसमें बिम्ब का सुन्दर विधान है—

‘ पर सबसे अधिक बामारी हूँ मैं उस व्यक्ति के प्रति जिसके इतरियाँ के

बागीचे में इतनी तरह की रंग-बिरंगी छतरियाँ उगती हैं क्योंकि बिना छतरियों की लुभावनी भूमिका के यह अभिनय कदापि सम्भव न हो पाता । आशा है बागीचे के मालिक की यह उदारता बागे में बनी रखी जाए और छतरियों का यह खेल इसी तरह चलता रहेगा । १०

समाजवादी प्रवृत्ति का होने के कारण रचनाकार सामाजिक विप्लवियों के प्रति विचलित है, जो व्यंग्य के रूप में प्रतिफलित हुआ है— 'पर सबसे अधिक बामारी हूँ मैं उस व्यक्ति के प्रति जिसके छतरियों के बागीचे में इतनी तरह की रंग-बिरंगी छतरियाँ उगती हैं क्योंकि बिना छतरियों की लुभावनी भूमिका के यह अभिनय कदापि सम्भव न हो पाता ।' रंग - बिरंगी छतरियाँ सामाजिक विषमता को उजाड़ती करती हैं । 'लुभावनी भूमिका' में शासक वर्ग के छल छद्म पर कटाक्ष है, जिसमें फँसकर जनता अपने विवेक को अज्ञ रख देती है और अपनी नियति भोगने के लिए विवश हो जाती है । 'बामारी' शब्द ऊर्ध्वनिर्मित है । इसमें सामयिक राजनीति की व्यंग्यता है तथा जनता की मूर्खता और सत्ता की अपरण क्रम से बढ़ती सफलता के प्रति तीक्ष्ण है । जनता यदि जड़ता से स्वयं को नहीं उबारती है, तो निश्चय ही सत्ता फूटे आस्थासून के शिकवे में उसे फँसाकर मूर्ख बनाती रहेगी— 'आशा है बागीचे के मालिक की यह उदारता बागे में बनी रहेगी और छतरियों का यह खेल इसी तरह चलता रहेगा ।' ऐसा बागीचा जिसमें रंग - बिरंगी छतरियों का वृक्ष लगा हो बहुत सुन्दर चित्र है । यह चित्र बाह्य रूप से अत्यधिक आकर्षक है, किन्तु उसकी अंतः बन्धित में झाँकने पर सामाजिक विप्लवियों समृद्धता में साकार हो उठती हैं । राजनीतिक घूर्णता को देखकर ऐसा लगता है समाज में अस्तित्व कुछ नहीं है, सब कुछ नाटकीय हो गया है, इसी लिए कथ्य, शिल्प के स्तर पर इसका समाप्त समा की तरह है । सामाजिक गतिविधियाँ भी नाटक की तरह हो गई हैं, जहाँ सब कुछ समय के चकाचौंध में है फिर सब ज्यों का त्यों हो जाता है ।

नाटक के अन्त का पारम्परिक भारत वाक्य सामयिकता से प्रभावित है— 'परंपरा, लोक - रीति का बार - बार दोहराया जाने वाला पैटर्न भर नहीं है, न ही यह समुदाय - संस्कृति का चिरजीवी प्रतीक या अभिप्राय है । परंपरा के माध्यम से व्यवहारगत तथा प्रतीकार्थक पुररुक्ति अपनी अस्मिता को बनाये रखने

की कोशिश मात्र है । १-१४

भाषा नहीं, शब्द नहीं, भाव नहीं,
कुछ भी नहीं ।

मैं क्यों हूँ ? मैं क्या हूँ ?

जिज्ञासार्थे उठती हूँ बार - बार

कब तक, कब तक, कब तक इस तरह ?

क्यों नहीं और किसी भी तरह ?

वाकारहीन, नामहीन,

कैसे सहूँ, कब तक सहूँ,

अपनी यह निरर्थकता ? १२

रचनात्मक भाषा की समस्या से मुक्तिबोध (' वह रहस्यमय व्यक्ति । कब तक न पायी गई मेरी अभिव्यक्ति है ') कोय (' शब्द, यह सही है, सब व्यर्थ हैं । पर इसी लिए कि शब्दातीत कुछ अर्थ हैं ') रघुवीर सहाय (' क्योंकि वाज भाषा ही मेरी एक मुश्किल नहीं रही ') जैसा प्रत्येक सच्चा रचनाकार गुजरता है । ' भाषा नहीं, शब्द नहीं, भाव नहीं — मैं अभिव्यक्ति की रूढ़ शैली की तरफ संकेत है । रचनात्मक संघर्ष है अभिव्यक्ति की विवशता का । उन सभी रूपकों का खन्वैषण रचनात्मक दायित्व है जिनकी वाज आवश्यकता है । तनी अभिव्यक्ति का सही उद्देश्य (भाव सम्प्रेषण) सम्भव हो सकेगा— ' मुख्य बात है एक विशेष प्रकार के ध्यान द्वारा कला की जीवन्त भाषा को केन्द्रित कर सकने में सक्षम, उत्सुकी छयो, रूपाकारों, रूपकों, उतार-चढ़ावों, संरचनाओं और बिम्बों को उजागर करना । यदि हम ऐसा कर सकते हैं तो हम अपनी ही भाषा के जीवन्त रूप के अपने ही घर में जातीय कलाकार होने के अलावा कुछ होंगे ही नहीं । ' १३ सच्ची अभिव्यक्ति के लिए विभिन्न कुर्तियों को स्वीकार करना होगा । प्रत्येक सच्चे रचनाकार को दोहरी अन्तर्विरोध की स्थिति से साक्षात्कार करना पड़ता है — रचनात्मक और सामाजिक । दोनों का एक दूसरे से धनिष्ठ सम्बन्ध है — ' मैं क्यों हूँ ? मैं क्या हूँ । जिज्ञासार्थे उठती हूँ बार - बार ' — मैं अभिव्यक्ति और सामाजिक रूप का तादात्म्य है । अभिव्यक्ति की अमूर्तता और सामाजिक विरूपता दोनों रचनाकार के जीवन से पूर्णरूप से जुड़ी हुई हैं । विजांतियों के मूठ

मैं क्या हूँ यह शुरू से अन्त तक चिन्ता का केंद्र है, जिसमें मुक्ति की पीड़ा छिपी हुई है। ' कब तक, कब तक, कब तक यह तरह ? क्यों नहीं और किसी भी तरह— मैं संघर्षमय स्थिति के प्रति ऊब हूँ— चाहे वह रचनात्मक संसार में ही या यथास्थितवादी समाज में। ' आकारहीन, नामहीन। कैसे सँ, कब तक सँ । अपनी यह निर्णयता— प्रकाशपुन्व में तो चीजें साफ - साफ लक्षित होती हैं, किन्तु अंधेरे में दृष्टि का प्रयास निष्फल हो जाता है उसकी उपस्थिति मात्र का बोध होता है। न पहचानने की समस्या मुक्तिबोध के पास भी मौजूद है (' कोई अज्ञानी अ-पहचानी आकृति। कौन वह दिखाई जो देता, पर। नहीं जाना जाता है') इस व्यस्त समाज में भाषा और समाज दोनों के प्रति कर्तव्य क्या करना यथायथ से बहुत ऊँचे की बात हो गई है। यह निर्णयता पूरी शक्ति के साथ पीड़ादायक हो गई है। कर्तव्य विमुख होना अपने - आप को धोखा देना है। यह निष्क्रियता सामाजिक विराटियों के लिए उपरदायी है। रचनाकार का जागृत विवेक अन्त के विषय में साकार बन गया है, जो सुनहले मविष्य का प्रतीक है। यहाँ नाट्य भाषा के प्रति सजगता का अतिरिक्त बोध भी देखा जा सकता है—

' कैसे जीऊँ , कब तक जीऊँ ,
 बनायास जो सुकुरमुते - सा ?
 पहचान मेरी कौई भी नहीं बाज तक ।
 लुढ़कता एक टेढे - सा
 नीचे , नीचे और नीचे
 मैं क्या हूँ ? मैं क्यों हूँ ?' १४

॥ स न्द र्भ ॥

- १- मोहन राकेश : संगमं वीर शब्द : नटरंग १८ जनवरी-मार्च १९७२ पृष्ठ-२६
- २- मोहन राकेश : कंठे के हिल्ले कथ्य स्कांकी तथा बीज नाटक : पृष्ठ-१८५
- ३- - वही - पृष्ठ-१८६
- ४- - वही - पृष्ठ-१९१
- ५- - वही - संगमं वीर शब्द : नटरंग १६ जनवरी-मार्च १९७२:पृष्ठ-२६
- ६- गोविन्द चातक : जाधुगिरि हिन्दी नाटक : मासिक वीर संवादीय
संरचना : पृष्ठ -२८०
- ७- मोहन राकेश : कंठे के हिल्ले कथ्य स्कांकी तथा बीज नाटक : पृष्ठ-१९७
- ८- - वही - पृष्ठ - १९०-१९१
- ९- - वही - पृष्ठ - १९८
- १०- - वही - पृष्ठ -१९९
- ११- सीताराम महापात्र (कतु०-सोमित्र मोहन) परम्परा वीर कलाकार
पूर्वाह मार्च-जून १९७६ : पृष्ठ - ६
- १२- मोहन राकेश : कंठे के हिल्ले कथ्य स्कांकी तथा बीज नाटक : पृष्ठ-१९९-२००
- १३- फिलिप रासन (कतु०- भगवत रावत) एक महान मानवीय बातचीत
पूर्वाह : मार्च-जून १९७८ : पृष्ठ-७
- १४- मोहन राकेश : कंठे के हिल्ले कथ्य स्कांकी तथा बीज नाटक : पृष्ठ -२००

॥ मोहन राकेश : ँडे के हिल्ले ॥

बाज की रचना अपने ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य की जहम चुनौतियों को सर्जात्मक भाषा में सम्प्रेषित करने की प्रक्रिया है। इसके लिए चाहे उसे संस्कारगत संकीर्णताओं में बाध होना पड़ा हो या कि एक फटके से नयी चुनौतियों की स्वीकार करना पड़ा हो, जो सही माने में सशक्त रचना है उसमें विचारधारा भौषी नहीं जाती, बल्कि उसमें जीवन के विभिन्न क्षुभों की सम्यता और जटिलता का बहसास होता है। किसी रचना में यथार्थ जीवन का फटा उल्ला महत्त्वपूर्ण नहीं है, जितना कि उसके सूक्ष्म से सूक्ष्म व्यौरों का मार्मिक सम्प्रेषण। ' ँडे के हिल्ले ' (सन् १९७३) में इन स्थितियों का साक्षात्कार प्रेक्षक को होता है। यह नाटक अपने दौर के जहम मुहों को बड़ी जिम्मेदारी के साथ उठाता है और नाट्य साहित्य में नवीनता का संवार करता है।

' ँडे के हिल्ले ' का केन्द्रबिन्दु है—विरासत में मिली परम्पराओं एवं मध्य-वर्गीय मान्यताओं का विघटन। ँडा को परम्परा या संस्कृति मान लिया जाय तो हिल्ला उसके हास का प्रतीक है। मध्यम वर्ग उस ँडे को बाज फटी के समान एक बार नहीं फुपटता, बल्कि उस पर श्लैः श्लैः चोंच मारता है और नयी सभ्यता की ओर वाकश्रित होता है। बाह्य रूप में पुरानी सभ्यता के प्रति बादशहादी मूर्च्छा और बान्तरिक रूप में नयी सभ्यता के प्रति आकर्षण, उसे हौड़ने और न हौड़ने की तल्ली में नाटक का शिल्प निर्मित होता है—सजीव एवं सशक्त संवादों में। यथार्थ उद्घाटन की वृत्ति ने भाषा को एक कला मौड़ दिया है। ऐसी भाषा में न कौड़ औपचारिकता है न अलंकरण विधान, न विशेषण है और न तो संस्कृतनिष्ठ शब्दावली। जैसे व्यक्ति परम्परा से विमुख होता जा रहा है वैसे नाटककार नाट्य भाषा संस्कार से दूर। इस दूरी की समानता ' ँडे के हिल्ले ' की स्थिति से की जा सकती है—नये संस्कारों की ओर धीरे-धीरे बढ़ने की प्रवृत्ति। मोहन राकेश की ' बाणाड़ का एक दिन ' से लेकर ' ँडे के हिल्ले ' और ' हतरियाँ ' तक यात्रा इसकी साक्षी है। ' ँडे के हिल्ले ' में शिल्प के

समानान्तर और पार्श्व के मनोनुकूल चलती भाषा बोलचाल का सहज रूप ग्रहण करती जा रही है—

श्याम : मामी, एक बात कहता हूँ।

वीना : क्या बात ? बरसाती तुम्हें फिर से पल्ल ली ? मैं कहती हूँ तुम तो बस - - - ।

श्याम : मामी, बात तो सुन लो। मैं कहता हूँ कि बरसाती आकर एक ही बार उतारूँ। चाय के साथ खाने के लिए भाग कर कोई चीज़ ले आऊँ। सूखी चाय का मज़ा नहीं आया। इस वक़्त पानी ज़रा थमा है, फिर जोर से बरसने लगेगा। १

बोलचाल की शब्दावली में मधुर पारिवारिक रिश्तों का बिम्ब उद्भूत संवादों में सजीव हो उठा है। केवल मामी का रिश्ता इतना मधुर है कि डाँट भी मीठी लगती है— बरसाती तुम्हें फिर से पल्ल ली ? मैं कहती हूँ तुम तो बस - - - । अनुभव की गहनता पारिवारिक बिम्ब की भाषा को संशक्त बनाती है इसमें कोई सन्देह नहीं। इससे यह सिद्ध होता है कि रचना में जीवन के चाहे जिस फल को लिया गया हो अनुभव की बाँच में फँकर ही वह सर्जात्मक बन पाता है।

बड़े के हिलके नाटक संस्कारों का व्यापक सामाजिक सन्दर्भों में विश्लेषण प्रस्तुत करता है और वक्त तक उन्हें तोड़ भी देता है। पर बाह्य रूप में बौद्धिक चेतना इन संस्कारों के प्रति सतर्क रहती है— रिश्तों के निर्वह की स्थिति बनाये रखने तक। मध्यम में उभरती वह विद्रोही चेतना को दबाने का यथाशक्ति प्रयास किया जाता है। श्याम का संवाद इसका सटीक उदाहरण है—

फिर कहता हूँ मामी कि नाम मत लो। अपनी कमरे में न फ़ाटिंग पैस है न स्टाव जो कोई चीज़ साबित की जा सके। कच्चा लाते हैं और कच्चा लाते हैं। इसीलिए सुबह दूध की तलब कमरे में होती है। रख - रखने का इन्तज़ाम पक्का है। मार तुम कहो कि अम्मा के सामने भी यह बात जाहिर कर दें तो हरगिज़ नहीं। हमें अपनी अम्मा से भी प्यार है और अपनी बुराक से भी। २

स्वीकृति और अस्वीकृति की दोहरी माःस्थिति में व्यक्ति की स्थिति बीच

में लटके त्रिशंकु की भाँति हो जाती है। वह न घर का रहता है और न घाट का—
 'हमें अपनी अम्मा से भी प्यार है और अपनी बुराक से भी।' अन्ततः श्याम न
 अपनी माँ के प्रति ईमानदारी से प्यार निभा पा रहा है और न तो अपनी बुराक
 (बूँदों) का आनन्द ले पा रहा है। ठीक यही स्थिति मान्यताओं की है। वह
 अपने संस्कारों को चेतना के स्तर पर कभी स्वीकार नहीं कर रहा है, जबकि संस्कार
 अन्दर ही अन्दर सौंख्ये हो रहे हैं। यदि यही स्थिति रही तो संस्कृति की परिणति
 जड़ से बह जाने में है, पर उसके बाह्य रूप को मध्यवर्गीय श्याम जैसे व्यक्ति बनाये रखने
 के लिए सक्रिय रहते हैं— 'फिर कहता हूँ मामी कि नाम मत लो।' यही कारण
 है कि नये संस्कारों में पली स्वच्छवादी मामी को श्याम वास्तविकता छिपाने के लिए
 प्रेरित कर रहा है। फ्राइड फेन और स्टोव जैसे खोजी शब्द अर्थ की धारा में
 अवरोध नहीं उत्पन्न करते। 'मार तुम कहो कि अम्मा के सामने भी यह बात
 जाहिर कर दें तो हरगिज़ नहीं' में 'जाहिर' और 'हरगिज़' उर्दू शब्द अर्थ
 प्रवाह में वृद्धि करते हैं।

संस्कार, चाहे वह प्राचीन हों या नवीन, के स्वीकार और अस्वीकार में
 मध्यवर्ग की स्थिति अधिक पैकीदी हो जाती है, जिससे अन्तर्विरोधों और संघर्षों
 का जन्म होता है। यदि नाटक को शक्तिशाली बनाता है, तो यही संघर्ष।
 पात्रों के चारित्रिक विकास को दो रूपों में उद्घाटित किया गया है— श्याम, राधा,
 गोपाल जो नयी सन्धिता को खुले मन से स्वीकार नहीं कर पाते और वीना, माधव
 विद्रोही चेतना के कारण प्राचीन संस्कारों की दीवारों को जड़ से गिरा देना चाहते
 हैं। वीना के संवाद में अन्तर्द्वन्द्व साकार हो उठा है—

'तो यह बात है। कल और परसों के छिलके साहब ने मौजे में मरकर यहाँ
 लटका रखे हैं। इनकी यह केशी बादत है, यह मेरी समझ में नहीं जाता। छिलके
 नाछी में ढाल दिये जायें, गंदगी दूर हो। मार नहीं। हफूता मर छिलके अकट्टे
 करौ, फिर दिब्बे में मरकर बाहर ले जायौ, जैसे किसी के लिए साँगात ले जा रहे
 हैं।' ३

पुराने मूख्यों की जड़ें हमारे समाज में इतनी गहराई से जमी हुई हैं कि इनको

एकाएक मध्य वर्ग का व्यक्तित्व नहीं निकाल सकता—' कल और परसों के हिलकै साहब ने मौजे में मरकर यहाँ लटका रहे हैं ।' बन्तद्वन्द्व की साईं में गिरने का कारण, मध्यवर्ग की वास्तविकता को छिपाने वाली मनोवृत्ति है, जिसकी मनोवृत्ति ऐसी नहीं होती उसकी हालत दयनीय हो जाती है— इनकी यह कैसी आदत है, यह मेरी सम्झ में नहीं जाता— यह बन्तद्वन्द्व है बीना का, क्योंकि वह नयी सभ्यता की फटापाती है तो पुराने से निरपेक्ष होकर । ज्ञानिकारी व्यक्तित्व वाली होने के बावजूद बीना कुछ अपने सिद्धान्तों को कार्यान्वित नहीं कर पाती, पारिवारिक रिश्तों और परिवेश के कारण । ' हिलकै नाली में डाल दिये जायें, गन्डगी दूर हो । मार नहीं । छरुता मर हिलकै खट्टे करी, फिर डिब्बे में मरकर बाहर ले जायें, जैसे किसी के लिए सांगात ले जा रहे हों— जहाँ सब के सब एक जैसे हों वहाँ किसी एक की विद्रोही चेतना की स्थिति मूक दर्शक की भाँति हो जाती है, पर यदि कोई उसका साथ देने वाला हो तो वह पूर्ववत् हो जाती है । कतः रचनाकार वर्ग के दूसरे स्तर पर संश्लिष्ट शक्ति में विश्वास करता है और इस दृष्टि से उद्भूत संवाद का प्रेरक महत्त्व है । इस बन्तद्वन्द्व में भाषा उत्तम और समय से निकली हुई है वह कहीं से आरोपित नहीं लगी ।

ऐसे मध्यमवर्गीय परिवार— जहाँ बच्चों की वेड़ी स्वयं उसी के द्वारा बनायी गई है— में बीना जैसा व्यक्तित्व विवश हो जाता है उसी के अनुरूप ढल जाने के लिए ' में भी इस घर में आकर बस यहाँ की - सी हुई जा रही हूँ ' ४ पर इस विवश स्थिति के प्रति चिन्ता है उसे । इस समाज में परिवर्तन धीरे - धीरे और समन्वय-त्मक रूप में होता है । इन सभी बायार्मों की बेहतर और प्रसंगीय अभिव्यक्ति मिलती है— ' बड़े के हिलकै ' में ।

' बीनाफपटी में नहीं घूँगी, बीबी । ऐसे माँग ली तो दे दूँगी । मार इसमें इस तरह छिपाकर पढ़ने की क्या बात है ? मैं तो चन्द्रकान्ता, चन्द्रकान्ता सन्तति और मूतनाथ सब पढ़ रही हूँ । जब हम मिडिल में थीं तो स्कूल की छात्रेरी से लेकर पढ़ी थीं । इसमें ऐसा तो कुछ नहीं है कि इसे तकिये के नीचे छिपाकर रखा जाय और दरवाजे बन्द करके पढ़ा जाय ।' ५

वीणा का चरित्र अन्य पात्रों की अपेक्षा सरल है। वह परिवर्तन लाना चाहती है तो धीरे-धीरे नहीं और न तो वादश की ओट में, बल्कि एक झटके में—'इसमें छिपाकर पढ़ने की क्या बात है।' खुलकर स्पष्ट रूप में किसी वस्तु या मान्यताओं को स्वीकार करने में जो सन्तुष्टि मिलती है वह किसी में नहीं। यदि इस तरह की प्रकृति हो तो कोई भी चीज़ बुरी नहीं—'इसमें ऐसा तो कुछ नहीं है कि उसे तकिये के नीचे छिपाकर रखा जाय और दरवाज़े बन्द करके पड़ा जाय' वही और प्रेरक दृष्टि सभी से प्रेरणा प्राप्त कर सकती है— चाहे वह चन्द्रकान्ता सन्तति, भूतनाथ हो या महाभारत हो। यह बाह्य संघर्ष 'हीना-झपटी' में नहीं दूँगी, जीजी। ऐसे माँग लो तो दे दूँगी' नाटक को संशक्त जानने में समर्थ है, जिसकी पृष्ठभूमि में भाषा की सर्जात्मक क्षमता रही है।

'कंडे के छिलके' में स्वातन्त्र्याघर भारत की पैलना है, जिसमें व्यक्ति की समस्त आकांक्षाएँ चूर-चूर हो गईं और वह यथार्थ ज्ञान की थपेड़े खाने लगा। यहाँ नये मूल्यों का नामोनिशां नहीं था और पुराने मूल्यों की सार्थकता समाप्त हो गई थी समय के लिहाज से। ऐसे परिप्रेक्ष्य में व्यक्ति निर्भीकता के साथ कुछ भी स्वीकार नहीं कर पा रहा है। एक बालोचक का मत उसकी सही दृष्टि का परिचायक है— 'इस प्रकार 'कंडे के छिलके' का तैवर कतिपय के उन जाणों की मानसिकता का उद्घाटन करने वाला है कि जब पुरातनता का मोह वान्तरिक सम्येदना के स्तर पर उस काल के वर्तमान को असह्य तो हो रहा था, पर वह कभी तक सहे चले जाने की मानसिकता में ही था। अस्मिता में वह मोड़ नहीं खा सका था, कि जब व्यक्ति, व्यक्ति के स्तर पर मूल्यों को कुर्बानी देने के लिए एक स्पष्ट मानसिकता चुटा सका था।' ६ प्रस्तुत पंक्तियाँ राधा के चरित्र का विश्लेषण करने के साथ-साथ समकालीन परिस्थितियों को निरूपित करती हैं—

'कोई ख़राब बात चाहे न हो मार माँ जी देखी तो क्या सोचि कि रामायण नहीं, महाभारत नहीं, दिन भर बैठकर किसी ही पढ़ा करती हैं। और हम पढ़ते भी कहाँ हैं? हमको तो काँशल्या मामी ने ज़बर्दस्ती दे दी तो हम उठा लाये, नहीं हम तो ऐसी चीज़ कभी नहीं पढ़ते। घर के काम धंधे से फुरसत ली, तो कुछ पढ़ें भी। और हमारे पास कभी गुटका रामायण है, कभी-कभी उसमें

सै ही थोड़ा - बहुत बाँच लेते हैं । तुम जानो इस घर में ये सब पढ़ें तो जान नहीं निकाल दी जाती ? ७

बादशाहानादित्ता के थोड़े बावरण से निःसृत विचार व्यक्ति के चरित्र को उदेहास्पद और तर्कपूर्ण बना देते हैं । छिपकर वस्तुओं का प्रयोग और बाह्य रूप में बादशह की शिक्षा मानवज्ञानिक सत्य भी है, क्योंकि ^{व्यक्ति} अपनी कमजोरियों को छिपाता है उपदेश द्वारा । राधा के दो रूप हैं बावरण रहित और बावरण युक्त । वह रूप प्रस्तुत पंक्तियों में है— हमको तो काँशरया मामी ने ज़बर्दस्ती दे दी तो हम उठा लाये, नहीं हम तो ऐसी चीज़ कभी नहीं पढ़ते । घर के काम बंधे से फुरसत लो, तो कुछ पढ़ें भी । और हमारे पास अपनी गुटका रामायण है, कभी - कभी उसमें सै ही थोड़ा - बहुत बाँच लेते हैं । " बड़े के हिलके " में एक संयुक्त परिवार है जिसमें ज्युना पुरानी परम्परा की उपासक है, जबकि श्याम, गोपाल, राधा, वीना और माधव नयी विचार-धारा के । इन दोनों पीढ़ियों में नाटक का बाह्य संघर्ष निर्मित होता है । पुरानी पीढ़ी के समस्त स्वयं को बादशह सिद्ध करने की मनःस्थिति है और यह उसे अधिक विवादास्पद बना देती है— न मझ्या न । हम माँ जी के सामने ऐसी चीज़ कभी नहीं पढ़ सकते । कोई सुराब बात चाहे न ही मार माँ जी देखेंगी तो क्या सोचेंगी कि रामायण नहीं, महाभारत नहीं, दिन भर बैठकर किस्से ही पढ़ा करती हैं । " व्यक्ति जो है उससे अधिक की कामना न करे तो बड़े सन्तोष एवं सुख के साथ जीवनयापन कर सकता है । " तुम जानो इस घर में ये सब पढ़ें तो जान नहीं निकाल दी जाती ? " में राधा की मयनीत प्रकृति है जिसके कारण वह नये मूल्यों को एकाएक स्वीकार नहीं कर पाती । इस तरह के धुन मूल्यों को धीरे-धीरे स्तरते जा रहे हैं जिसमें न बाबाज होती है न तो किसी के कान तक पहुँचती है । संवादों में बोलचाल की शब्दावली पात्रों की मनःस्थिति का साप्तात्कार कराती है ।

परिवर्तनशील प्रकृति का व्यक्ति - यदि उसमें परिस्थितियों से मुकाबिला करने की हिम्मत है तो - घुटन मरे वातावरण में अधिक देर तक नहीं ठहर सकता । एक सीमा के बाद वह स्वनिर्मित बन्धनों को एकबारा ही तोड़ देना चाहता है, इसका परिणाम क्या होगा उसे कुछ चिन्ता नहीं—

गोपाल : क्या चीज़ है जिसके लिए इतनी हील-हुम्पत हो रही है ?

वीना : कुछ नहीं, बाधा दर्जन बण्डे मँवाये हैं। कह रहा था कि सूखी चाय नहीं पीऊँगा, तो मैंने कहा कि बण्डे का हलुवा बनाये देती हूँ।

गोपाल : बण्डे का हलुवा ? तुम्हें क्या सूझी है ? मैंने तुम्हें वही तरह सम्झा दिया था, फिर भी तुम - - - ?

वीना : (श्याम से) तुम क्यों काठ से वहाँ छड़े हो ? बण्डे मुझे दे दो, और बरसाती उतार कर बाहर रख दो। (गोपाल से) बाफकी जब दीदी से सिगरेट का छिपाव नहीं है, तो बण्डे का छिपाव रखने की क्या ज़रूरत है ?

भारतीय जीवन में ऐसा दण्ड बा गया है जहाँ जीवन बस्थिर है उसमें एक तरह का मूचाल बा गया है। इस बस्थिरता को नाट्य भाणा जीवन्त कर देती है। 'कुछ नहीं, बाधा दर्जन बण्डे मँवाये हैं। कह रहा था कि सूखी चाय नहीं पीऊँगा, तो मैंने कहा कि बण्डे का हलुवा बनाये देती हूँ, मैं जितनी स्थिरता और आत्मविश्वास है उतना नीचे (बण्डे - - - - तुम) के वाक्य में नहीं। वह संश्लित शक्ति जो मूल्यों का संहार कर रही है उसकी मत्सना स्पष्ट रूप से की गई है। 'बरसाती' का प्रयोग यहाँ बमिधात्मक नहीं है। थोड़े संस्कारों एवं पाखण्डों की बरसाती से मात्र श्याम ही बाच्छादित नहीं है, बल्कि यह आतार फल्लो - फूल्ले पाखण्डों का प्रतीक है। संस्कृति एवं मूल्यों के नाम पर पाखण्ड का पताघर रचनाकार नहीं है, इसलिए उसकी विद्रोही चेतना प्रबल हो उठती है इन शब्दों में - 'बरसाती उतार कर बाहर रख दो।' 'हील - हुम्पत' 'छिपाव' शब्दों एवं 'काठ से छड़े' कहावत का यहाँ पारम्परिक प्रयोग है, किन्तु जहाँ चित्त की बस्थिरता है, वहाँ संवाद सर्वाधिक सशक्त बन पड़े हैं - 'बण्डे का हलुवा ? यह तुम्हें क्या सूझी है ? मैंने तुम्हें वही तरह सम्झा दिया था, फिर भी तुम - - - ?' चीरी चाहे एक ही या अधिक जब उसकी पोल खुल गई तो उसे स्वीकार कर ले मैं उसकी बुराई नहीं है जितनी छिपाने में - 'बाफकी जब दीदी से सिगरेट का छिपाव नहीं है, तो बण्डे का छिपाव रखने की क्या ज़रूरत है ?' प्रश्नवाचक वाक्यों में विचारों का तीखापन अधिक क्रियाशील बन गया है। रचनाकार की वर्तमान अवस्था के प्रति गहरी चिन्ता है। वह उन रूढ़ संस्कारों के विरुद्ध है जिसे व्यक्ति जबरदस्ती छिपा हुआ है (दिखावे मात्र के लिए) पर ऐसे में व्यक्ति की

स्वामाविक गति भी नष्ट होती जा रही है। वर्णा यहां विचारों की उत्प्रेरक है। कृतुवों के साथ जागरण मौल्य राकेश के विशेष प्रिय है। उन्हें वित्ता 'बाणाढ़ का एक दिन' प्रिय है ('कंठे के बिल्ले' में) उतनी वर्णा। वर्णा उत्पीड़न नहीं देती, बल्कि सख्यता प्रदान करती है। जीवन की कटुता और विरोधामास— जो पाखण्डों से उद्भूत है—को त्याज्य माना गया है, प्रकृति को सहायी बनाकर। ऐसे में मधुर और सुख दुनियाँ की सर्जना हुई है जहाँ स्थिर मूल्य हैं और उसे सख्य रूप से स्वीकार करने की क्षमता है।

जब ऐसा समय आ गया है कि व्यक्ति की चेतना को कोई निश्चित घरातल न प्रदान करने वाली संहारक शक्ति का अनुमान होने लगा है, पर उसे समय पाकर व्यक्त किया जाता है—

राधा : बड़ी मामी की नाक छि नहीं, बाँसों भी बहुत तेज हैं। तुम अपने कमरे में जो करतूत करते हो, बड़ी मामी को उसका भी पता है।

श्याम ? (चौंकर) हैं ? मेरी किस करतूत का तुम्हें पता है ?

राधा : रहने दो, चुप ही रहो तो अच्छा है। मेरी माँ जो है तो नहीं कहा, मार तुम्हारा दूध वाला गिलास मेहरी से बला रखा रखा है और उसे बला से ही भँवती हूँ। और सर्दियों में जो तुम दो चम्मच बुझार — मिक्स्चर बीच में मिलाया करते थे, उसका भी मुझे पता है। ६

जीवनानुभवों को सर्जनात्मक अनुभवों में ढालने की सशक्त क्षमता 'कंठे के बिल्ले' में जैसे है ठीक उसी तरह उसकी भाषा में भी उपरोपर निहार बाया है। यह धात्मक बिन्दु इस विश्वास को दृढ़ करता है कि नाटककार का व्यापक अनुभव एकांकी जैसी संक्षिप्त विधा— जिसमें शब्दों की फिजूलखी की कोई गुन्जाइश नहीं—में कितना लम्बा रास्ता तय कर रहा है। 'करतूत' देखव शब्द है, जो व्यं के विस्तार को व्यक्त करने में पूर्णतया सहायक हुआ है। राधा उस मध्यमकाँ का प्रतिनिधित्व करती है जिसकी मानसिकता सब कुछ सह लेने की बन चुकी है क्योंकि वह बाह्य रूप से भारतीय संस्कृति की प्रतिनिधि होने का दावा मठे करती हो, किन्तु धान्तरिक रूप से वास्तुनिक नयी मान्यताओं से एकीकृत होना चाहती है।

यही कारण है कि वह श्याम का विरोध नहीं कर पाती ।

‘ कंठे के हिलके ’ में हरकत का सुन्दर प्रयोग हुआ है, जिसके कारण भाषा की सर्जनात्मक क्षमता जीर्ण नहीं हुई है, बल्कि बढ़ी है । प्रस्तुत उद्धरण में हरकत की क्रियाशीलता देखा जा सकती है—

जमुना : वीना । वी वीना । गोपाल की आया है कि नहीं— ?

गोपाल : (दबे हुए स्वरों में) श्याम । तुमने कहा था दरवाजा बन्द कर दो और तुम - - - १

श्याम : की कर रहा हूँ ।

जल्दी से जाकर दरवाजे के किनाड़े मिला देता है और वही खड़ा हो जाता है ।

राधा : माँ जी वा रही हैं, जब जल्दी से कुछ इन्तज़ाम करो ।

गोपाल : हाँ, हाँ जल्दी कुछ इन्तज़ाम करो । यह हिलके - - - यह हलुवा * - - ।

जल्दी से वीना का जम्पर उठाकर हिलकों पर डाल देता है और वीना की एक प्लेट लेकर फ्रायंग फेन को उससे ढँक देता है ।

जमुना : वीना । - - - वीना । १०

इसमें मूल्यों और वादशों की खोज नहीं है और न तो मूल्यों के प्रति नफ़रत । नफ़रत यदि है तो यथार्थ को ढँकने वाली मातृवृत्ति के प्रति । धबराहट की मनःस्थिति का चित्रण केवल वही रचनाकार कर सकता है जिसने व्यक्ति के मन का विश्लेषण किया है । यथार्थ रूप में देखी गई स्थितियों से शब्दों का जो रिश्ता बनता है उसकी सौन्दर्यवत्ता कुछ और होती है । कतः रचनाकार शाब्दिक सौन्दर्य के लिए परेशान नहीं है यथार्थ निरूपण के लिए चिन्तित है । यही कारण है कि नाटक में भाषा की सजाता बल्कि अपेक्षित होती है । पूरे के पूरे दृश्य को एक विशिष्ट अर्थ - संसार से लादने और उसे विशिष्ट दिशा की ओर मोड़ने की क्षमता नहीं । यहाँ मुक्त और स्वतन्त्र कल्पना को यथार्थ से जोड़ा गया है, जिसमें हरकत

की भाषा का महत्वपूर्ण सहयोग है। ऐसा स्वतन्त्र दृश्य दर्शक को कल्पना का अवसर देता है। इसमें प्रयुक्त शब्दों के कारण हम उसका अनुभव करते हैं जब व्यक्ति अत्यधिक जल्दबाजी में अपनी बातों को छिपाने का प्रयास कर रहा होता है धवराष्ट्र के साथ।

‘ बड़े के दिलके ’ में हास्य का सुन्दर विधान है, जिसमें एक बाबुठ जाकांजा है, तत्परता के साथ सजीव भाँकी प्रस्तुत करने की। अपनी प्रसर रचनात्मक क्षमता से उत्पन्न उत्साहातिरेक से रचनाकार पाखण्डों के कारण आभाते मूर्खों की मया-वहता को अवश्य कम करना चाहता है। यद्यपि भाषा काव्यात्मक नहीं है, पर उसकी प्रतिक्रिया को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। हास्य द्रष्टव्य है प्रस्तुत संवादों में —

माधव : तुम्हारा मतलब मैं समझता हूँ। और तुम क्या जाकर मुँह पीछे रहे हो श्याम बाबू ?

श्याम : मैं ? मैं मैया - - - यह मेरे लिए - - - मेरे लिए मामी ने पुलटिस बनायी थी - - - ।

माधव : पुलटिस बनायी थी ? और तुम पुलटिस गले के नीचे उतार गए। (हँसकर) खूब। तो बाकल पुलटिस खाने के काम में जाने लगी। मला यह तो बताओ कि किस चीज़ की पुलटिस थी ? किस चीज़ के यह दिलके हैं, उसी की या - - - ? श्याम बिल्कुल धवरा जाता है।

श्याम : मैया, थी तो यह पुलटिस थी, मार जल्दी में मैने - - - मेरा मतलब है कि मैने जल्दी में - - - ।

माधव : तुम्हें जल्दी में सींचा कि इसे जा डाला जाय। (फिर हँसकर) बहुत अच्छा किया। की हुई चीज़ को कोई तो इस्तेमाल होना ही चाहिये। और तुम गोपाल, तुम ये दिलके केव में क्यों मरते हो ? बाहर जाकर इन्हें माली में डाल दो। बागी से डिब्बे में मारकर बाहर ले जाने की ज़रूरत नहीं - - - । * १९

बड़े के हल्लू को श्याम द्वारा पुलटिस कहे जाने से हास्य की नई दृष्टि हुई

है वह सराहनीय है। इसमें भाषा अपनी महत्त्वपूर्ण भूमिका बजा करती है। रीता कुमार माथुर के शब्दों में स्वीकार किया जाय तो यह है कि— 'एकांकी के संवाद संक्षिप्त व सारगर्भित हैं। उनमें मनुष्य के अचेतन को उघाड़ने की अपूर्व क्षमता है। मध्यमगीय परिवार अपने गुण - दोषों के साथ संभव पर साकार हो जाता है।' १२ ' में ? में मैया - - - यह मेरे लिए - - - मेरे लिए मामी ने पुलटिस कायी थी - - - ' में श्याम की दिघाग्रस्त माःस्थिति सजीव हो जाती है। 'सूरा। तो जाजकल पुलटिस खाने के काम भी जाने ली। मला यह तो बताओ कि किस चीज की पुलटिस थी ? जिस चीज के यह छिलके हैं, उसी की या - - - ? ' में शाल्य मिश्रित व्यंग्य है। 'बनी हुई चीज का कोई तो इस्तेमाल होना चाहिए ' में संस्कृति एवं मूल्यों के प्रति तीक्ष्ण व्यंग्य है, जो यथार्थ को उजागर करता है। मूल्यों के प्रति अतिरिक्त जागरूकता रचनाकार की सामाजिक भूमिका के प्रति ईमानदारी को व्यक्त करता है। इसका प्रमुख कारण है कि वह सामाजिक यथार्थ को कितना अनुभव करता है और उससे कहाँ तक स्नेहित होता है। कथनी, करनी के भेद के कारण व्यक्ति जटिल परिस्थितियों में गुजर रहा है। संघर्ष के तन्तुजाल में फँसने का मूल कारण उसकी यह प्रवृत्ति रही है। ऐसे में व्यक्ति की निर्णयात्मक क्षमता अवरुद्ध हो गई है और वह दिघाग्रस्त जीवन व्यतीत कर रहा है— 'मैया, थी तो यह पुलटिस ही, मार जल्दी में मैने - - - मेरा मतलब है कि मैने जल्दी में - - - ।' ऐसे में रचनाकार चिन्तित है इस दिघाग्रस्त माःस्थिति और संघर्षमय जीवन से मुक्ति की तलाश के लिए— 'और तुम गोपाल, तुम ये छिलके जब में क्यों भरते हो ? बाहर जाकर इन्हें नाली में डाल दो। बागे से डिब्बे में भरकर बाहर ले जाने की जरूरत नहीं - - - ।' मुक्ति तभी मिल सकती है संघर्ष से, जब समाज में मूल्यों की निश्चितता हो। मूल्यों के नव निर्माण के लिए सर्वप्रथम सामाजिकता एवं संघर्ष की आवश्यकता है, इसलिए रचनाकार अपने अन्तिम संवाद द्वारा पात्रों को बाह्याडम्बरों की बेड़ी से मुक्त कर परिवार में खुले रूप से प्रेम और सहानुभूति का संसार करता है। अतः शाल्य द्वारा यथार्थ के विभिन्न स्तरों का प्रेक्षकों को संस्पष्ट कराना उसकी सर्वात्मक प्रतिभा का सशक्त प्रमाण है। पहले नये वर्ग में नये मूल्यों की दबी - दबी ललक और दूसरे पुराने वर्ग में अब कुछ देखा सुनकर यथार्थ को निलंब जाने की जो मानसिकता बन चुकी है, एक सीमा के बाद उसे

यथार्थ की ठोस ज़मीन पर समस्त सम्भावनाओं एवं हिम्मत के साथ अन्तर्हित किया गया है नाटक के अन्त में—

माधव : मैया सब जानते हैं, राजा ! वे यह भी जानते हैं कि तुम्हारे बायें हाथ की उंगलियाँ किस तरह पीली हुई हैं । यह भी जानते हैं कि श्याम बाबू का दूध बमरे में क्यों जाता है । और यह भी जानते हैं कि उनके सौ जाने पर उनकी बीबी की गोमबत्ती जलाकर कौन - सी किलान पड़ा करती है ।

गोपाल : मैया, अब बापसे क्या दिनाका है, जान तो सब कुछ जानते हैं । मार देखी, बम्मा से नहीं कहिया । बम्मा को पता चल गया तो बस किसी की खर नहीं - - - ।

माधव : बम्मा से न कहूँ ? (हँसकर) तुम समझते हो कि बम्मां यह सब नहीं जानतीं ?

श्याम और गोपाल : हैं । बम्मां भी जानती हैं ?

माधव : क्यों नहीं जानतीं ? बम्मां तो शायद भरी वे बातें भी जानती हैं जो मैं समझता हूँ कि वे नहीं जानतीं । (हँसकर) बाज से हिलके नाली में डाल दिया करो, इनके लिए डिब्बा रखने की ज़रूरत नहीं । - - - और जहाँ तक बम्मां का स्वाल है बम्मां इन्हें नाली में पड़े हुए भी नहीं देखीं । १२

वाधुनिक रचनाकार की प्रथम शर्त है—उद्य अन्तर्धारा को पहचानना, जिससे समाज में संघर्ष एवं अन्तर्विरोध है । मैया ----- करती है— प्रक्षिप्त सामाजिक यथार्थ है । हैं । बम्मां भी जानती हैं, मैं अत्यधिक आश्चर्य है । चौरियों का अप्रत्याशित खुल जाना इसी तरह के आश्चर्य को जन्म देता है । उस कट्टू यथार्थ से यह अन्दाज सहज ला जाता है कि सब कुछ बड़ी तेजी से आता रहा है, उनमें स्थिरता नहीं । उनके विरोध में व्यक्ति कुछ न कर शान्त भाव से सह रहा है तो यह कायरता है । विरोध मात्र लड़ाई द्वारा नहीं हो सकता । सम्झौता और

संगठन ये दो हथियार हैं नव - निर्माण के । नये समाज के लिए सबको अपना -
 अपना नजरिया बदलना होगा— - - - ' जहाँ तक बम्बों का स्वाद है, बम्बों
 इन्हें नाली में पड़े हुए भी नहीं देखेंगी ।' यही अपनी समाज के, अपनी वस्तु के,
 अपनी दूर के प्रति सच्चा और कदाचरि कर्तव्य है ।

॥ च न्द र्भ ॥

- १- मोहन राकेश : अण्डे के हिल्ले अन्य स्कांकी तथा बीज नाटक : पृष्ठ-६२
- २- - वही - पृष्ठ-६४
- ३- - वही - पृष्ठ-६५
- ४- - वही - पृष्ठ-६५
- ५- - वही - पृष्ठ-६७
- ६- तिलक राज शर्मा : अपने नाटकों के दायरे में : मोहन राकेश : पृष्ठ-२०
- ७- मोहन राकेश : अण्डे के हिल्ले अन्य स्कांकी तथा बीज नाटक : पृष्ठ-१७
- ८- - वही - पृष्ठ-२२
- ९- - वही - पृष्ठ-२४
- १०- - वही - पृष्ठ-२६
- ११- - वही - पृष्ठ-३४
- १२- डा० रीता कुमार माथुर : स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटक :
मोहन राकेश के विशेष सन्दर्भ में : पृष्ठ-३२०-३२९
- १३- मोहन राकेश : अण्डे के हिल्ले अन्य स्कांकी तथा तथा
बीज नाटक : पृष्ठ-३४-३५

॥ विपिन कुमार अवाल : तीन अपाहिज ॥

‘ अपाहिज ’ शब्द अपन शरीर के जिस स्थूल अर्थ का बोध कराता है—
 ‘ तीन अपाहिज ’ (सन् १९६३) में यह जीवन की निष्प्रियता का पर्याय बन गया है— क्योंकि तभी समकालीन जीवन के तनाव और घात - प्रतिक्रिया का अहसास सम्भव बन पाता है । इसका नवीन प्रयोग देश की विनासी मनोवृत्ति और निष्प्रियता की सूक्ष्म अभिव्यंजना के लिए किया गया है, जिसमें किसी पर न तो व्यक्तित्व का आघात है, न स्वयं को उससे अलग सच्चा और इमानदार मानने की प्रवृत्ति, बल्कि तत्कालीन परिस्थितियों पर बालोचना का कड़ा प्रहार है ।
 ‘ तीन अपाहिज ’ में नाटक की नवीन सम्भावनाओं के तमाम द्वार खुल जाते हैं ।

‘ तीन अपाहिज ’ नाटक की प्रमुख विशेषता है— अपने संक्षिप्त आकार में बोलबाल का विस्तार । ‘ अनुभूतियों के उस घेराव में कोई एक अनुभव नहीं है, पर एक व्यापक अनुभवजन्य स्वेदना है, जिसे घुमा - फिराकर लेखक विभिन्न प्रकार से किन्तु उतैकानाहीन रूप में अभिव्यक्त करता है । व्यापकता के कारण इस स्वेदना का विशेष सम्बन्ध शहरों के निम्न वर्ग से है, जिनकी बेतना स्वेदना का सरोकार रोजमर्रा के सन्दिग्ध, स्थितियों और तनावों से होता है । ‘ देश एवं समाज की विलंगत स्थिति, अज्ञानत वातावरण और उन सबके बीच मानव जीवन की निष्प्रियता के संश्लिष्ट एवं जटिल रूप को एक साथ ठंडी भाषा में व्यक्त करना आम रचनाकार के वश की बात नहीं । ‘ तीन अपाहिज ’ का कोई भी संवाद ऐसा नहीं जिसमें अतिरंजना, भावुकता, रूमानीयत, परम्परित एवं बालंकारिक भाषा का बोझ हो । उदाहरण के रूप में किसी भी संवाद को लिया जा सकता है—

गल्लू : तो जाने की क्या जरूरत है, यहीं से चुन लें ।

कल्लू : यहीं से ।

गल्लू : हाँ यहीं से । गुलुब्बी जब रशीदन को डाँटती है तो यहाँ साफ़ सुनाई पड़ता है ।

कल्लू : यह भाषण है, डाँट नहीं है ।

गल्लू : सुनने में सब एक से होते हैं । फ़रक़ मानो तो है, न मानो

तो नहीं । २

सक्रिय कर्म से बचने का उपाय भाषण के बजाए और क्या हो सकता है ? एक भाषण ही आज की सजा के पास ऐसा विकल्प है जिसके माध्यम से स्वर्णिम मयिष्य का लालच देकर आवाज को बन्द किया जा सकता है । वह नहीं जानती कि सम्कालीन जनता भाषण को डाँट (' सुने - - - - - नहीं ') से बचक नहीं समझती । समझने के बावजूद निष्क्रिय है यह दूसरी बात है । ' तो जाने की क्या जरूरत है, यहीं से सुन लो ' सम्कालीन व्यवस्था और विसंगति का विरोध निष्क्रियता द्वारा करना कोई माने नहीं रखता । ' यहीं से ' वाक्य आश्चर्य का बोध कराता है, जिसकी स्थिति पहले (' तो - - - लो ') वाक्य से विरोधात्मक है । भाषण की सार्वकता क्यास्थान सुनने में है । जहाँ से गलत का विरोध किया जा सकता है । दोनों के बीच से कर्म का दूसरा रूप जो प्रस्फुटित होता है वह यह है कि स्वातन्त्र्योपर भारत में जो अविद्या तिनोदिन बढ़ती जा रही है उसका निदान सक्रियता और त्याग द्वारा किया जा सकता है । वाक्य का कोई भी कोण कर्म की दृष्टि से निष्क्रिय नहीं है । इसकी महत्ता गुणात्मक तब ही जाती है जब भाषा सामान्य जन जीवन से जुड़ी हो । रचनाकार की इस प्रवृत्ति को डॉ० सत्यभद्र सिन्हा ने पहचाना है, बिना पतापात के— ' भाषा के स्तर पर विभिन्न ब्रेह्म सपाट होने की कोशिश करते हैं और यही है उनकी सबसे बड़ी उपलब्धि क्योंकि ' हस्त ' का व्यापार इस प्रसंग पर ऊँचे हो जाता है । ' ३

बोलवाल की शब्दावली का क्लृप्त प्रयोग मुनेश्वर, मोहन राकेश, लक्ष्मीनारायण लाल जैसे क्लृप्त रचनाकारों ने किया है, किन्तु उनकी नाट्यभाषा में झोंघ, बाक़ोश एवं विरोध की गमाँट है, ठंडाफन नहीं । यदि मुनेश्वर की नाट्यभाषा का मित्राच ठंडा रहा होता तो वह सीमातीत सफलता प्राप्त करते । विभिन्न बोलवाल ने मुनेश्वर की क्लृप्त को पहचाना और अपने नाटकों में उसका रंभमात्र संस्पर्श नहीं होने दिया । ' तीन अपाह्व ' के प्रस्तुत उद्धारण में जीवन की थकान और निष्क्रियता के साथ जैसे भाषा भी निष्क्रिय हो गई है, परन्तु शारीरिक तौर पर, कर्म समृद्धि की दृष्टि से नहीं । एक - एक शब्द की गहराई में डूबने पर सर्वनात्मक कर्म-मणि की प्राप्ति होती है ।

जीवन जितना निष्क्रिय है भाषा उतना ही सक्रिय। बोलचाल की शब्दावली में प्रवाह की शक्त को रचनाकार ने बखीकार नहीं किया है। यदि भाषा सक्रिय है तो उसमें अर्थ के विभिन्न स्तरों का प्रवाह है। 'तीन अपाहिज' में संवादों की शुरुआत बड़ी साधारण ढंग से होती है, किन्तु वह नदी की लहर के सदृश अर्थ की परतों को विभिन्न दिशा में प्रसारित करके रचनाकार के वक्तव्य तक पहुँचा देता है—

- खल्लू : हम कब आज़ाद हुए ?
 कल्लू : वही टिल्लू की उम्र समझ लो।
 खल्लू : कोई दस साल का होगा ; कुछ ऊपर।
 कल्लू : और क्या।
 खल्लू : तो आज़ाद कभी बच्चा है। हम बच्चा कैसे बन सकते हैं।
 गल्लू : आज़ाद बच्चा नहीं, देश है।
 खल्लू : देश बच्चा कैसे बन सकता है।
 कल्लू : अपनी किस्मत से। ५

खल्लू का साधारण प्रश्न 'हम आज़ाद कब हुए' हमें आज के गतिहीन जीवन का जहसास कराता है। आज़ादी मित्रा महत्त्वपूर्ण बात है, पर उसके बाद दस वर्षों का समाप्त होना बहुत सामान्य बात है—जैसे बच्चे की उम्र, समाप्त होती त होने की पहचान जिसके शरीर द्वारा होती है। 'तो आज़ाद कभी बच्चा है। हम बच्चा कैसे बन सकते हैं' आज़ादी हमारे देश का एक ऐतिहासिक मोड़ है, जिसके साथ भारतीयों की समस्त आशयें एवं आकांक्षायें जुड़ी थीं। स्वातन्त्र्योत्तर परिस्थिति और अधिक जटिल होती गई। परिवर्तन के नाम पर निराशा हाथ ली। काल के विकराल जाल में सभी आशयें एवं आकांक्षायें प्रक्षिप्त हो गईं। जो था वह भी नहीं रहा। रचनाकार के शब्दों में— 'हम जो थे वह कौन भी हैं और उसमें विश्वास भी नहीं करते। हर कुर्बानी के मोके पर अधार्थ को दरि के नीचे दबा देते हैं। हम अप्रायाणिक और मूठे पड़ते जा रहे हैं। आत्मविश्वास लौ बटे हैं। भविष्य से डरते हैं। बार-बार चैतावनी देते हैं कि कभी हमारे दरवाजे पर भविष्य ने नहीं खटखटाया है। उसे कभी मत बुलावो। रुको। कभी भविष्य उधार लिया हुआ छाता है। पचास साल बाद शायद ऐसा नहीं लौगा। इस प्रकार

हम यह तो मानते हैं कि पचास साल बाद हमारी नियति वही है, पर अभी नहीं। इसलिए उधर जाने से रोकते हैं, पहाड़ के साथ रुकने को बैठ जाने को, निष्क्रियता को चुनते हैं।^५ स्वातन्त्र्योत्तर भारत की समस्त समस्याएँ स्वतन्त्रता से पल्लवित हुई हैं इसलिए उससे जुड़ी हुई हैं। जाशाओं का लुटना और उसकी निराशा में परिणत होने की पीड़ा प्रत्येक नागरिक को है। चाहे खल्लू हों या कल्लू देश बच्चा कैसे बन सकता है— अपनी किस्मत से— में स्वातन्त्र्योत्तरकालीन भारतीय मनःस्थिति का सजीव चित्रण है। देश का बच्चा बनना उसकी बाल्य प्रवृत्ति का प्रतीक है जिसके मागीदार सभी व्यक्ति हैं— कमोवेश रूप में, इसलिए दायित्व भी सामूहिक है। अपनी किस्मत से वाक्य भावैज्ञानिक है। आज व्यक्ति को अपने बाप पर विश्वास नहीं है, तो कर्म पर विश्वास कैसे हो सकता है? अन्त में धारकर वह सब कुछ किस्मत पर धोप देता है।

स्वतन्त्रतापूर्व विरोध की स्थिति जुलूम थी, स्वाभाविक थी, और तब की बातें इतनी चोट नहीं करती थीं, मन पर। सभी वर्गों के अधीन थे। उनके अस्तित्व को इनकार किया जा चुका था, किन्तु स्वतन्त्रता के बाद की सामाजिक जड़ता और व्यवस्था की अमानुषिकता तथा के उत्तरदायित्वहीन रवियों के कारण निष्पन्न हुई है। ऐसे में तीव्र गति से बढ़ती हुई सामाजिक विरातियों का प्रभाव सामाजिक बेतना पर अपने दूर रूप में पड़ता है और यहीं से अन्तिविरोध की विभिन्न ढालियाँ फनपती हैं—

गल्लू : हम लोग जब मिलकर बैठते हैं तो लड़ते क्यों हैं ?

खल्लू : क्योंकि हम बाज़ाद हैं, हि, हि, हि - - - । (अपनी किये मज़ाक पर खुद ही लुप्त होता है, पर बाँरों को गम्भीर देखकर सल्ला खँसी रोक लेता है)।^६

रचनाकार की दृष्टि यहाँ सम्कालीन जीवन के विविध रूपों, उनके विचाराव और छोटे - मोटे पातण्डों पर कल - कल न होकर उनके तंत्रिलुष्ट रूप पर है, क्योंकि यह उसकी सीमा है— नाटक के सूक्ष्म धाकार को देखते हुए। कलने मर के लिए देश बाज़ाद है, एक है, किन्तु इसके बाद का संघर्ष बाज़ादी के स्थूल अर्थ का

ब्रह्माण कराना है— ' क्योंकि हम जानाए हैं, ही, ही, ही - - - । ' यहाँ तीखे व्यंग्य का उभार संवादों की सर्वात्मक क्षमता में बाधक हो सकता था, किन्तु रचनाकार की दृष्टि अन्त में बड़ी आजादी से अंग गाम्भीर्य पर केन्द्रित हो जाती है। इस व्यंग्य का उद्देश्य हास्य मात्र तक सीमित नहीं है और न तो सामूहिक योनाश्रयण की शैली है। रचनाकार इस बोध में ब्रज नहीं, शामिल है। व्यंग्य मिश्रित हास्य योजना के बीच से आत्मालोचन शैली के सूक्ष्म और तार्थिक मार्ग की तलाश हो जाती है— तबसा गम्भीर होकर। डॉ० चतुर्वेदी ने इस नाटक की विशेषताओं को बड़ी गहनता से पहचाना है— ' ' तीन असाध्य ' शौणिक नाटक के लक्षणा संज्ञित वाक्य में सारे देश की थकान और निष्प्रियता को अड़े सूक्ष्म अंग से व्यंजित किया गया है, जिसमें परस्पर या सामूहिक योनाश्रयण नहीं, सब्बे और निरावेग आत्मालोचन का स्वर सुनाई पड़ता है। ' ७ मुनेश्वर की नाट्यभाषा में अनुभूति का तीखापन मले ही है, किन्तु आत्मालोचन की प्रवृत्ति उनमें नहीं है।

' तीन असाध्य ' नाटक के सजीव चित्रण में दन्दात्मक शैली का उपयोग किया गया है। इस दन्ध की भाषा में किसी प्रकार का आश्रय और तीखापन नहीं है, बल्कि अनुभूति का निरावेग स्वर है। यहाँ आश्रय का तैवर नहीं है, जितना सामाजिक समस्याओं की जटिलता को समझने की सक्रिय कोशिश। कल्लू, खल्लू और गल्लू तीनों एक दूसरे के दोस्त हैं। यह दोस्ती स्वातन्त्र्योपर कालिन शकता का प्रतीक है। पात्रों के बाह्य दन्ध में देश का अन्तर्दन्ध व्याप्त है। यह दन्दात्मक शैली नाटक को प्रभावशाली बनाने के साथ-साथ तसमें घटित घटनाओं के प्रति विश्वास जाकर सम्कालीन विज्ञानियों का ब्रह्माण सब्बे व्यौ में करती है। वास्तव में समाज और जीवन के अन्तर्विरोधों का चित्रण करने के लिए इस शैली का नाटक से बहिष्कार नहीं किया जा सकता। इसलिए आधुनिक नाटककारों ने इसे अनिवार्य शर्त माना है—

गल्लू : तुम मेरी जाह बँठ गये हो।

खल्लू : और तुम मेरी।

गल्लू : तो ठठौ।

खल्लू : क्यों ?

गल्लू : जाह बदलो ।

सल्लू : हाँ, बदलो (पर उठता कोई नहीं ।)

कल्लू : मैं आर दूसरी ओर जाके बैठ जाऊँ तो तुम लोग अपनी - अपनी जाह पर हो जाओगे । ५

समकालीन समाज में उत्तरदायित्व को न समझने की पीड़ा है और यही विसंतियों के मूल में रहा है । गल्लू और सल्लू का संवाद ' तुम मेरी जाह बैठ गये हो ' ' और तुम मेरी ' समकालीन व्यवस्था की स्थिति को चरितार्थ करता है । दोनों दूसरे के कर्तव्य को जानते हैं, किन्तु अपने कर्तव्य को नहीं । ' हाँ बदलो (पर उठता कोई नहीं ।) यदि व्यक्ति अपने कर्तव्य को महसूस कर उसका पालन करे तो समकालीन समस्याओं का निराकरण अधिक से अधिक हो सकता है यह चिन्ता बाज के सन्दर्भ में रचनाकार की प्रमुख है । ' मैं आर दूसरी ओर जाकर बैठ जाऊँ तो तुम लोग अपनी - अपनी जाह पर हो जाओगे ' यह कल्लू द्वारा कथित संवाद रचनाकार के समझौतावादी दृष्टिकोण का परिचायक है । ' तीन आहिज ' में ठंडे और निरावेग स्वर द्वारा भाषा के इस रूपान्तरण ने नये नाटक की संवेदना को नये ढंग से संवाहित किया है ।

स्वतन्त्रता के पूर्व सब कुछ गल्लू ही गल्लू था, जिससे जनता साक्षात्कार करती थी, किन्तु स्वतन्त्रता के पश्चात् समकालीन परिस्थितियों ने कबीर पशोपेश और प्रेम में डाल दिया है, जिसके बारे में एक निश्चित निर्णयात्मक दृष्टिकोण नहीं है—

गल्लू : फिर गल्लू हो गया ।

सल्लू : सही क्या था ? (दोनों कल्लू की ओर देखते हैं ।)

कल्लू : जो पहले था वह अब नहीं है । न सही, न गल्लू ।

गल्लू : न सही, न गल्लू । (दुहराता है, मानो समझने का प्रयत्न कर रहा हो ।)

सल्लू : तो अब क्या है ? (दोनों कल्लू की ओर देखते हैं ।)

कल्लू : जो है । ६

समकालीन जीवन की विसंगतियों का अंजन आधुनिक रचनाकारों ने अपने-अपने ढंग से किया है। वस्तु के इस नये यथार्थ रूप को उद्घाटित करने के लिए नाटकीय स्थिति और उसके भाषिकविधान का विसंगत रूप कम महत्वपूर्ण नहीं, पर समकालीन जीवन का विसंगत होना अधिक महत्वपूर्ण है। दोनों में घनिष्ठ सम्बन्ध है। हमारे सामाजिक जीवन में सम्बन्धों की स्थिति, व्यवहार का रूप एवं मूल्यों की स्थिति अनिश्चित हो गई है और उनके बाह्य रूप के आधार पर कुछ भी नहीं कहा जा सकता। आज की स्थिति है— रचनाकार के शब्दों में— 'न सही, न ग़लत।' अतः विसंगत भाषा द्वारा आज की विसंगतियों की गहराई तक पहुँचा जा सकता है। 'जो है।' में सामाजिक यथार्थ का व्यापक रूप समाहित है। अतः रचनाकार ने समसामयिक यथार्थ— भ्रष्टाचार, विकृतियाँ, कुसूपतार्य, संस्थाओं का यन्त्रीकरण, अमानवीकरण, उद्देश्यहीनता, कुंठा— वादि के प्रति तटस्थ भाव से चिन्तन किया है। वाक्रोश के तीक्ष्ण से उल्ला होकर यह चिन्तन अधिक श्लाघ्य बन पड़ा है। इसके मूल में जो मनोवैज्ञानिक कारण है उसका विश्लेषण डॉ० रघुवंश ने किया है— 'वाक्रोश के साथ तटस्थ होने की बात बेमानी है और तटस्थता के बिना वैज्ञानिक दृष्टि का विकसित होना सम्भव नहीं है।' १०

यदि रचनाकार ने तनावपूर्ण एवं अन्तर्विरोधस्त प्रसंगों को और अधिक विस्तार से व्यंजित किया होता तो शायद यह नाटक अत्यधिक प्रभावशाली बना होता, किन्तु इसके मूल में उसकी सीमा रही है। नाटक के दायरे के अनुसार उसकी सफलता एवं असफलता देखी जा सकती है। कथा प्रवाह में आकर्षण है, जो प्रेक्षक को बाँधकर समसामयिक विसंगतियों को समझने के लिए विवश करता है, पर बेचैन नहीं।

बल्लू : ठावी ।

गल्लू : (धैली बाँधते हुए) क्या ?

बल्लू : कौ, वीर क्या ।

गल्लू : क्या करोगे ?

खल्लू : क्या करेंगे ।

गल्लू : हाँ । (शरीर में तनाव जा जाता है ।)

खल्लू : (हारकर) लायें ।

गल्लू : (उत्तर चुनकर शिथिल हो जाता है ।) तुम्हारा मतलब है दोस्त की गैरहाज़िरी में हम उसका माल उड़ायें । १९

स्वार्थों की पूर्ति हेतु एक दूसरे से जागे बढ़ने की ललक में सामाजिक रिश्ते विकृत होते जा रहे हैं । जो बाह्य रूप में एक दूसरे के दोस्त हैं ; उनके बन्दर भी उसे छूटने की इच्छा है— ' तुम्हारा मतलब है दोस्त की गैरहाज़िरी में हम उसका माल उड़ायें ' । समकालीन व्यक्तियों की मनोवृत्ति है, जिसको नाटककार तिरस्कारपूर्ण दृष्टि से देखता है और गल्लू के संवाद में इस दृष्टि की पुष्टि होती है । यही आत्मालोचन का नवीन स्वर मुखरित होता है । क्या ? प्रश्न के उत्तर में व्यक्त ' चने, और क्या ' संवाद में तीव्र स्वर है । थैली बांधना, शरीर में तनाव बाना, शिथिल होना आदि हरकत की भाषा है, जिसने सर्वनात्मक व्यं को द्विगुणित किया है ।

' तीन क्माहिन ' नाटक की भाषा कुम्भ सम्प्रेषण का विश्वसनीय और प्रमाणीकृत रूप प्रस्तुत करती है । वह न तो साहित्यिक हिन्दी है और न ठेठ हिन्दी । विभिन्न वर्गों के लोगों के बीच भाषा सम्प्रेषण का रूप ऐसा होना चाहिए वैसा है । जो कितना प्रयास करता है, उसके लिए उतनी ही व्यं की बसीमित सम्भावनाएँ हैं । ऐसे में रक्नाकार का मौन हो तो, भाषा हो तो, या हरकत हो तो, सब में प्रेक्षक व्यं की सक्रिय धारा को प्राप्त कर लेता है । प्रस्तुत उद्धरण में मौन की मुखर प्रवृत्ति को देखा जा सकता है—

' खल्लू : पर कदू गाली नहीं है ।

गल्लू : जब एकता को जाती है तो है ।

खल्लू : क्या जाती है ?

गल्लू : एकता । (खल्लू न समझने का सिर हिलाता है ।)

कल्लू : (जरा खँसकर) यानी हम सब एक हैं ।)

सल्लू : (अंगुली उठाकर बैठे लोगों को गिनने लाता है) एक, दो, —
 कल्लू : सल्लू ! (सल्लू का गिनना बीच ही में रुक जाता है) गिनती
 में एक नहीं भावना में ।

सल्लू : भावना में ? कल्लू तुम फिर - - - ।

गल्लू : इसमें क्या मुश्किल है । सम्झते कुछ ही नहीं । जा की रही
 भावना जैसी - - - । अपनी राष्ट्रभाषा का शब्द है । १२

सल्लू के संबोध में एक, दो— के बाद का मौन आज की एकता पर व्यंग्य
 बाण है । सल्लू एक सामान्य व्यक्ति है जो वर्ण की गहराई को समझ नहीं पाता
 है । यह ' एकता ' शब्द के वाह्य रूप को समझने का प्रयास करता है । जब देखने में
 सब एक दूसरे से बला है तो एक कैसे हो सकते हैं ? पर सब माना जाय तो सामाजिक
 वितराव ही एकता की भावना को विलुप्त करता है । ' गिनती में नहीं भावना
 में ' समकालीन सन्दर्भ में बहुत ऊँचा आदर्श है, जो सल्लू जैसे ज़ेक लोगों के लिए
 अक्षय्य हो जाता है । ऐसे में उसका स्वर तेज हो जाता है— ' भावना में ?
 कल्लू, तुम फिर - - - ' । में जहाँ समसामयिक यथार्थ का आग्रह है, वहीं
 शब्दों के सरल प्रयोग का अनुरोध है । ' भावना ' जैसे शब्द का रूपान्तरण सरल
 (शब्द) नहीं है, इसलिए रचनाकार कुछ फल के लिए चिन्तित है और उसे
 ' रामचरितमानस ' जैसे लोकप्रिय ग्रन्थ की पंक्ति द्वारा सम्झाने का प्रयास करता
 है— ' जा की रही भावना जैसी । ' कदू में आधुनिक जीवन की निष्क्रियता व्यंजित
 है । ' जब एकता को जानती है तो है ' निष्क्रिय व्यक्ति अल्प संख्या में नहीं है,
 बल्कि उनका योग अधिक संख्या में है । इस योग की कल्पना कदू द्वारा की जा
 रही है । '(जरा लाँसकर) यानी हम सब एक हैं ' लाँसने के बाद दात को व्यक्त
 करना जैसे जबरदस्ती बात को निकालने की कोशिश है । ' हम सब एक हैं ' में
 व्यंग्य की मंगिमा है, जिसमें सब एक जैसे आलस्ययुक्त एवं निष्क्रिय हैं । ' एकता [
 एकता का रूप यहाँ पारम्परिक नहीं है इसलिए वह वास्तव्य उत्पन्न करती है ।
 विसंगत परिस्थितियों में गुणात्मक योग देने वाले व्यक्तियों की एकता को कदू
 बिम्बित करता है तो गाली है । साधारण से साधारण वस्तु में भी रचनाकार
 समकालीय वर्ण को त्यागकर उसकी गहराई में से सशक्त वर्ण निकालता है । यह

समसामयिक सत् साहित्य की आवश्यकता है और यहाँ वह निश्चिन्त व्यक्तियों (हम सब एक हैं ।) से स्वयं को उत्पन्न करता है ।

तीन अपाहिज की भाषा को अधिक शक्तिशाली बनाने में हरकत की भाषा का योगदान कम महत्वपूर्ण नहीं है, जिसका श्रवणोन्मिष की अपेक्षा चाक्षुष संवेदना पर अधिक प्रभाव पड़ता है । इसी लिए नाटक की उद्योगिता उसके अभिनेय होने में मानी गई है, क्योंकि तभी उसके दोनों रूपों (श्रवणोन्मिष, चाक्षुष) को ग्रहण किया जा सकता है । किसी शब्द के शाब्दिक अर्थ को बिना मन ही मन उच्चारण किये या सुने, देखने भर की प्रेरणा से तत्काल सम्झा जा सकता है—^{१३} यह मन्तव्य नाटक की भाषा के उस सन्दर्भ में ही व्यक्त किया गया है ।

गारतेन्दु और प्रसाद के बाद उधर के नये नाटकों में जायुनिकता की नयी सीढ़ी के सूत्रपात में हरकत की भाषा का अमिट प्रभाव है । इस सन्दर्भ में भुवनेश्वर अणी हैं, किन्तु हरकत के सक्रिय प्रयोग के कारण विभिन्न अवाहल पीढ़ी नहीं हैं । प्रस्तुत उद्धरण में देखा जा सकता है, शब्दों की भाषा की धारा के साथ हरकत की अर्थ-धारा कैसे प्रवाहित होती है—

कल्लू : हाँ और उड़ाई का टूटा पहिया फिर कभी नहीं जुड़ता ।

सल्लू : वह रुकता नहीं जाता, हि, हि, हि - - - ।

(कल्लू नाराज होकर उसकी ओर देखता है । सल्लू सहसा चुप हो जाता है ।)

गल्लू : शाम हो गई ।

(तीनों बाँकों पर हाथ की छाया कर दूर एक ओर देखते हैं, मानों उधर शाम हो ।)

कल्लू : हाँ शाम हो गई ।
सल्लू }

गल्लू : (उठकर मंच के सामने वाले भाग में एक ओर जाता है । फुक्कर ज़मीन से चुटकी भर धूल उठाकर उड़ाता है ।) हवा चल रही है ।

सल्लू : (उठकर गल्लू के पास जाता है । उसकी नकल करता हुआ धूल उठाकर उड़ाता है ।) हवा चल रही है ।^{१४}

कल्लू का नाराज होकर खल्लू की तरफ देखा और उहसा उस (खल्लू) का चुप हो जाना, सामाजिक विसंगत यथार्थ की तरफ ध्यान आकृष्ट करता है। गल्लू द्वारा 'शाम' होने का बोध कराने पर, कल्लू और खल्लू को तो विश्वास नहीं होता है, किन्तु खुद गल्लू को भी अपनी बात पर विश्वास नहीं होता है। बात पर विश्वास करने के लिए तीनों एक साथ प्रयास करते हैं— तीनों ——— हो— यह मानव - मन की बड़ी अजीब स्थिति है। आज व्यक्ति को अपने आप पर विश्वास नहीं रहा, तो दूसरों की बात पर कैसे विश्वास हो सकता है ? चाहे वह जितना अजीब क्यों न हो। 'शाम' शब्द का यहाँ विस्तृत अर्थ है— मानव संस्कृति, सभ्यता एवं मूल्यों के हास का यहाँ सन्ध्या काल है। यदि व्यक्ति कर्तव्य के प्रति सजग नहीं होगा तो इस सन्ध्या की परिणति रात्रि हो सकती है। गल्लू (उठकर मंच के सामने वाले भाग में एक ओर जाता है। भुक्कर ज़मीन से चुटकी भर धूल उठाकर उड़ाता है।)— इस हरकत की भाषा में बड़ी गहरी अर्थ-व्यंजना है, जिसकी सम्पूर्णता को शब्द भाषा द्वारा प्रभावशाली रूप से नहीं स्थापित किया जा सकता था। व्यक्ति की अज्ञानता की अन्धी दाँड़ में सम्मिलित होता जा रहा है, और सामाजिक व्यवस्था दिन - प्रतिदिन विसंगत स्थिति का बहसास गहरा करती जा रही है। इसकी वायु कम होने के बजाय तेज होती जा रही है। विडम्बना यह है कि व्यक्ति इस जटिल यथार्थ को देख रहा है, महसूस कर रहा है, किन्तु क्या नहीं हो पा रहा। ऐसे में यदि एकता है तो संस्कृति एवं मूल्यों के पारम्परिक रूप को पतनोन्मुख करने में। तभी एकता का अर्थ हास्यास्पद हो गया है— 'वह एकता नहीं जाता, हि, हि, हि - - - ।' हास्य - योजना स्थूल अर्थ - संज्ञा मात्र की प्रतीति नहीं कराती है, बल्कि सामाजिकता का गहन बोध कराती है। वीरेन्द्र में हरीस्ता ने सीधे-सीधे हास्य को विस्तार से व्यक्त किया— 'कहा गया है कि एक्सडं नाटककार करुण प्रहसन अथवा हास्यपूर्ण त्रासदी की सहायता से मनुष्य को उसके वास्तविक चहरे का आभास देता है। प्रहसन की चीनी में बहसास की गोलियाँ देकर एक्सडं नाटककार प्रेताक से विसंगत को स्वीकार करने का आग्रह करता है। एक्सडं मंच इस विश्वव्यापी स्वतः स्फूर्त आन्दोलन का एक अंग है जिसमें जीवन की अपरिहार्य विडम्बनाओं तथा उसकी निरर्थकता से मनुष्य मनुष्य की अज्ञान स्थिति का चित्रण ही प्रधान

उद्देश्य है। *१५ शब्द भाषा और हरकत भाषा दोनों का संयुक्त रूप, सम्पूर्ण व्यंज्य-सम्पदा को सम्प्रेषित करता है। रचनाकार का मन्तव्य — 'जड़रत पढ़ने पर मुद्रा (हरकत) और संवाद (भाषा) को आपस में पिरोया जा सकता है, उनका आम्ना - साम्ना कराया जा सकता है *१६ सिद्धान्त मात्र बनकर नहीं रह गया, बल्कि 'तीन अपाह्न्य' में इसका सशक्त प्रयोग किया गया है। हुग्गीवाला, फुनफुने वाली ('ताँवे के कीड़े') की तरह है, जिसका जागमम किसी विशेष प्रयोजन के लिए होता है— प्रश्न उत्पन्न करने के लिए, वातावरण में तनाव लाने के लिए, व्यंग्य एवं सफामयिक स्थितियों की आलोचना के लिए प्रस्तुत उद्धरण द्वारा इस चरित्र को समझने में अधिक सहायता मिलती है—

'वह पूछता है : 'माचिस है ?' प्रश्न सुनकर तीनों फिर सीधे बैठ जाते हैं। वह कंधे उधकाकर बीड़ी जेब में वापस डालता है।' *१७

पात्र के पास प्रश्न है, किन्तु उस प्रश्न का उत्तर किसी के पास नहीं है। 'माचिस है ?' प्रश्न यहाँ 'कहूँ' है— पहला अमिधात्मक और दूसरा सामाजिक समस्याओं को समाप्त करने का उपाय। प्रश्नवाचक वाक्य की मुद्रा बाज की तमाम उन समस्याओं पर लौक्य के लिए क्विश करती है, जिनसे मानव समाज एवं संस्कृति त्रस्त है। उत्तर के आव में प्रश्न फिर उसी के पास चला जाता है, जिसके मस्तिष्क से उपजता है— 'वह कंधे उधकाकर बीड़ी जेब में वापस डालता है। इस तरह हरकत और भाषा का सुसंगत सामन्जस्य कम ही देखने को मिलता है।

'तीन अपाह्न्य' की भाषा इतनी ठोस एवं त्रिप्र है कि कहीं उसका रूप शिथिल होकर प्रेताक के लिए बोधिल नहीं बन पाया है। रचनाकार की प्रकृति यहाँ मितव्ययी है, जिसमें आशौपान्त अधिक से अधिक व्यंज्य - व्यंजना की छुटपटाहट है—

'गल्लू : नकल बुरी चीज़ है।

सल्लू : तौ कल्लू ऐसी भाषा क्यों बोलता है ?

गल्लू : उसकी मज़ी। अब हम आज़ाद हैं।

सल्लू : हाँक ! *१८

‘ नकल बुरी चीज है ’ वाक्य में सम्प्रामाणिक घुटनपूर्ण परिवेश की आलोचना है, जिसकी घुरी नकल पर टिकी हुई है। स्वतन्त्रता पूर्व परिदृष्टि की जितनी आशा थी, स्वतन्त्रता के बाद भी आशायें बनकर रह गईं। सब चीजें द्वारा बनाये मार्ग का अनुसरण करने लीं। नकल करने की प्रवृत्ति ने समाज को समस्याओं से आच्छादित कर दिया। पहली पंक्ति में उपदेश वृत्ति है। ‘ उसकी मज़ीं । अब हम आज़ाद हैं ’ में व्यंग्य है। आज़ादी के बाद स्थिति सुधरनी चाहिए, क्योंकि आज़ादी के पहले (परतन्त्र) व्यक्तियों की यही आशांता थी, जबकि आज की परिस्थिति ठीक विपरीत है। जैसे आज़ादी का अर्थ हो गया है— सब कुछ करने के लिए स्वतन्त्र, गलत सही का विवेक बिना किये। अतः ऐसा महसूस होने लगा है जैसे समकालीन विस्मयितियों में आज़ादी का प्रेरक महत्त्व है। ‘ हाक ’ शब्द में गल्लू के कथन (‘ उसकी - - - हैं ’) को बस्वीकारने की मरपूर कोशिश है। आज़ादी के बाद भी व्यक्ति सुखी नहीं है, तो उस आज़ादी का क्या अर्थ है। प्रस्तुत उद्धरण में अर्थ के कई धरातलों का स्पर्श बड़ी क्षिप्र गति से होता है।

‘ तीन अपाहिज ’ की शब्दावली में अर्थ का बहुवायामी स्तर है इसमें कोई सन्देह नहीं, किन्तु संवादों के बीच की रिक्ति सर्जनात्मक अर्थ से बाधित है। संवादों के बीच अन्तराल में कुंठाओं की अभिव्यक्ति नहीं, बल्कि उसमें सामाजिक विघटन के मार्मिक चित्र उकेरे गये हैं। प्रस्तुत उदाहरण द्रष्टव्य है—

‘ गल्लू : जो मई दोस्त के लिए क्या नहीं करता पड़ता ।

गल्लू : नहीं तो दोस्ती से फ़ायदा क्या ।’ १६

पहली पंक्ति की लय में व्यंग्य की स्थिति है। ‘ क्या ’ में लय का आरोह है, जिसमें अर्थ-विस्तार समाविष्ट है। हड़पने की इच्छा की संतुष्टि होने पर व्यक्ति दूसरे व्यक्ति पर अपना बहसान थोपता है। दोनों संवाद के बीच से अर्थ का जो उत्स प्रवाहित होता है वह वहकि— स्वतन्त्रता जैसे कुछ सीमित कार्यों को करने के लिए मिली है, जिनसे प्रष्टाचार अबाधति से बढ़ता है। दूसरे का फन और अधिकार— चाहे वह दोस्त क्यों न हो—असर पाले ही परोपकार की बीट में हीन लेना चाहता है। ‘ नहीं तो दोस्ती से फ़ायदा क्या ।’ में समकालीन

व्यक्तियों की मूर्ति है। दोस्त ही या शासक सबका अन्ततः एक उद्देश्य है—
सौगण्य ।

एकदम नाटक में नाटककार की चिन्ता चरित्र की विशिष्टता की ओर न
होकर सर्वात्मक भाषा पर पूर्णतया केन्द्रित हो जाती है, जिसमें शब्दों की चम्काने
की लक्ष्म नहीं। डॉ० तिताकुमार माधुर ने इस स्थिति को व्यक्त किया— 'विराजित
नाटकों में नायक अायक अ्यात् अवारा, अपराधी, बूढ़ा, कैदी और अपाहिण होता
है। विराजित नाट्य परम्परा की भाँति नाटककार का ध्यान कथ्य व चरित्र की
विशिष्टता की ओर न होकर संवादों पर है, जहाँ परिवेश के विराजित बोध को
नाट्यात्मक शब्दों से प्रभावशालि रूप में मूर्त किया गया है।' २० 'तीन अपाहिण'
में वस्तु, प्रत्यय-बोध और रचनाकार का अनुभव सबका सब भाषिक है और उसी स्तर
पर क्रियाशील होता है। इस वायामात्मक अनुभव में जापुनिक युग का व्यापक जीवन
संश्लिष्ट है। जैसे उनकी घटनाएँ, स्थितियाँ एवं पात्र सामान्य हैं, वैसे उनकी भाषा
भी उसी स्तर से ग्रहण की गई है। वाच की आवश्यकता को देखते हुए रचनात्मक
हँमानकारी है कि साधारण से साधारण वस्तुओं के समतलीय रूप में जटिल रूप की
तलाश और उनका विराजित रूप— विधान से संयोजन। 'तीन अपाहिण' की भाषा
में इस आवश्यकता को महसूस किया गया है और उसका संत प्रयोग है।

'तीन अपाहिण' में महाभारतकालीन चरित्र का स्मरण वादशं स्थापित
करने के लिए नहीं किया गया है। जहाँ प्रताप में वादशं चरित्र की ओर प्रेताक
का ध्यान वाकृष्ट करके कर्तव्य की ओर उन्मुख करने की प्रवृत्ति है, वहीं
विष्णु अवाल ने ऐसे चरित्र का प्रयोग विराजित और काल्पनिक हृदय के अर्थ रूप
को अंजित करने के लिए किया है—

सल्लू : क्या नाम लिया तुम्हें ?

गल्लू : अमिमन्धू ।

सल्लू : तुम जानते हो उसे, बड़ा अजीब नाम है।

गल्लू : अमिमन्धू महाभारत में था, लड़ाई में उसका पहिया टूटा था।

सल्लू : अच्छा, लड़ाई में क्या पहिया टूट जाता है ? (कल्लू की

और देखता है ।)

कल्लू : हाँ, और लड़ाई का टूटा पहिया फिर कभी नहीं जुड़ता । २१

‘ बड़ा कबीब नाम है ’ में सम्कालीन विसंगति की झलक है, जिसमें सब कुछ कबीब है । उसका मूल्यांकन करके सही गुलत के किसी निश्चित निर्णय पर नहीं पहुँचा जा सकता । ‘ कब्जा ’ का प्रयोग आश्चर्य उत्पन्न करने के लिए किया गया है और उससे नासमझ की स्थिति भी जुड़ी हुई है । ‘ लड़ाई ’ में क्या पहिया टूट जाता है ‘ मानव की जड़ बुद्धि को व्यंजित करता है । पहिया का टूटना मूल्यों के ह्रास की स्थिति है । वैज्ञानिक दृष्टि से शब्दों के सही प्रयोग के कारण रचनाकार अन्य यथार्थवादी नाटककार— सुनेश्वर, राकेश, लक्ष्मीनारायण लाल से असाधारण अस्तित्व स्थापित करता है । ‘ पहिया टूटा ’ में यान्त्रिकता और यथार्थ के बीच सामन्जस्य उपस्थित किया गया है, जिसके द्वारा शब्द - संगठन में परिवर्तन हुआ है । ‘ हाँ और लड़ाई का टूटा पहिया फिर कभी नहीं जुड़ता ’ इस अन्तिम संवाद के द्वारा रचनाकार समसामयिक परिवेश और महाभारतकाल की स्थिति को बड़ी कलात्मकता के साथ जोड़ देता है । इस तरह स्वातन्त्र्योत्तर कालीन पीड़ा एक अन्य रूप में साकार हो उठती है । स्वतन्त्रता के पहले और बाद में मूल्यों और संस्कृति की जो क्षति हुई थी, उसका रूप वाज (ज्यों का त्यों) मन को कहीं अधिक ठेस पहुँचाता है । ‘ कभी नहीं जुड़ता ’ में भविष्य के प्रति उदासीनता व्यक्त की गई है । पूरा का पूरा बिम्ब वाज के जटिल परिवेश को सजीव रूप में पेश करता है ।

‘ तीन अपाहिज ’ में बिम्ब की भाषा कहीं दूरी जाह से नहीं बाई है, बल्कि साधारण पात्र की साधारण शब्दावली के बीच से बिम्ब पुष्पित हो जाता है । डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी के शब्दों में— ‘ यों नये कवि में बोलवाल और बिम्ब एक दूसरे से निकट रूप में जुड़े रहते हैं, जब बिम्ब— प्रक्रिया अधिक सहज हो जाती है— २२ बिम्ब के सहज रूप को समझा जा सकता है । बिम्ब के लिए साङ्गिक से लेकर, पहिया, चा, थंली, कदू तक कोई भी वस्तु व्यर्थ नहीं है । रचनाकार इस विश्वास को दृढ़ करता है कि रचनात्मक प्रतिभा साधारण से साधारण वस्तुओं में से बनी हुई होती है । ऐसी सर्वात्मक प्रतिभा को प्रस्तुत उद्धरण में देखा जा सकता

—

~ C † † † †

उधर से एक युवक अस्त-व्यस्त, हाथ में पुरानी साइकिल लिए हुए, जिसके पिछले पहिये में बिल्कुल हवा नहीं है, जाता है। इन लोगों को देखकर रुक जाता है।)

युवक : यहाँ कहीं पन्चर की दूकान है। ~ २३

पुरानी साइकिल का बिम्ब सामाजिक विघटन को बिम्बित करता है, जो बिल्कुल पन्चर हो गई है। पाँचों में हवा न होना, प्राति की कारुण्य स्थिति है। मुवनेश्वर ने भी साइकिल का बिम्ब प्रस्तुत किया, किन्तु आज उसका चरम रूप है। इससे अधिक इस साइकिल की स्थिति नहीं बिगड़ सकती। युवक के अस्त - व्यस्त रूप में अस्त - व्यस्त समाज रूपायित हो उठता है। ~ यहाँ कहीं पन्चर की दूकान है ~ में पीड़ित मानव का कारुणिक कंठ है और यहाँ रचनाकार मुवनेश्वर की दिशा की मल्ल देता है— एक सीमा तक।

साधारण से साधारण वर्णन में बिम्ब - रूपायन की सक्रिय कोशिश है। भाषा के इस रचना - विधान में सामान्य एवं साधारण जीवन की व्यंग्यता सामाजिक विसंगतियों के साथ एकाकार हो उठती है—

~ कल्लू : हाँ— मेरी एक थैली गिर - - - (उसकी नजर ज़मीन पर पड़ी थैली पर पड़ती है। उसे उठाकर देखता है।) लाता है जने सब गिर गये।

सल्लू : कहाँ ? (उधर - उधर देखते हुए।)

कल्लू : यहीं कहीं। शायद ज़मीन पर।

गल्लू : ज़मीन पर।

कल्लू : हाँ, ज़मीन पर।

गल्लू : (सुन होकर, मानो कोई बहुत अच्छा विचार आ गया हो।)
तब तौ यहाँ जने की फ़सल आ वाली।

सल्लू : तुम्हें बहुत बड़ा काम किया है।

गल्लू : तुम्हारे लिए बाराम हराम है। ~ २४

सामान्य जन जीवन से व्यापक स्तर पर जुड़े ऐसे विश्व में कर्म की लहर नहीं, बल्कि कर्म का प्रोत्त शान्तिपूर्वक गतिशील होता है। व्यक्ति कर्मो दृष्ट लोगों द्वारा बड़े निमंत्रण से ढाा जाता है, किन्तु समझ नहीं पाता।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- डॉ० भूपेन्द्र कलसी : स्वातन्त्र्योपरकालीन नाटक : पृष्ठ - ३०५
- २- डॉ० विफिन कुमार अवाल : तीन अपाहिज : पृष्ठ - १५
- ३- डॉ० सत्यव्रत सिन्हा : नवरंग : पृष्ठ - २०
- ४- डॉ० विफिन कुमार अवाल : तीन अपाहिज : पृष्ठ - १६
- ५- - वही - लोटव की भूमिका : पृष्ठ - १० - ११
- ६- - वही - तीन अपाहिज : पृष्ठ - १३
- ७- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : हिन्दी साहित्य की अज्ञात प्रवृत्तियाँ :
पृष्ठ - १६
- ८- डॉ० विफिन कुमार अवाल : तीन अपाहिज : पृष्ठ - १६
- ९- - वही - पृष्ठ - २०
- १०- डॉ० रघुवंश : सम्प्रामयिकता और आधुनिक हिन्दी कविता : पृष्ठ - ४६
- ११- डॉ० विफिन कुमार अवाल : तीन अपाहिज : पृष्ठ - २१
- १२- - वही - पृष्ठ - १७
- १३- जाइं००० रिचर्ड्स : (जू०- निर्मला जेन) नयी समीक्षा के प्रतिमान
(नि० कविता का विश्लेषण) पृष्ठ - ८०
- १४- डॉ० विफिन कुमार अवाल : तीन अपाहिज : पृष्ठ - १८ - १९
- १५- वीरेन्द्र मेहता : नटरंग कंक - ४१ - १६८३ पृष्ठ - ६१
- १६- डॉ० विफिन कुमार अवाल : आधुनिकता के पहलू : पृष्ठ - ६८
- १७- - वही - तीन अपाहिज : पृष्ठ - १४
- १८- - वही - पृष्ठ - १२
- १९- - वही - पृष्ठ - २३
- २०- (श्रीमती) डा० रीताकुमार : स्वातन्त्र्योपर हिन्दी नाटक :
पृष्ठ - ५३
- २१- डॉ० विफिन कुमार अवाल : तीन अपाहिज : पृष्ठ - १६
- २२- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : नयी कवितारें : एक साक्ष्य : पृष्ठ - १२२

- २३- डॉ० विपिन कुमार अवाल : तीन अपास्त्रिज : पृष्ठ - १५
- २४- - वही - पृष्ठ - २४
- २५- श्री राम वर्मा : नया प्रतीक कंक - ५ मई १९७८ (नि० शब्द वीर दूसरे
माध्यम : संक्रमण एवं विस्तार : पृष्ठ - ६८

॥ भीष्म साहनी : हानूश ॥

नये नाटककार में सृजनात्मकता के नये द्वा द्वार की ओर बढ़ने की उत्कट आकांक्षा है, प्रतियोगितात्मक दौड़ है और सशक्त ज्ञानता भी । इसके मूल में है कालान्तर में सामाजिक संकट का परिवर्तित एवं परिवर्द्धित रूप, जिसके कारण नयेफ की बास्था उधरोचर तीव्र होती जा रही है । नये नाटक को स्फूर्ति दी है भीष्म साहनी के नाटक ' हानूश ' (सन् १९७७) ने । पूँजीवादी व्यवस्था सम्पूर्ण शक्तियों सहित अपने बहम की रक्षा के लिए जिस इल-इलम का सहारा लेकर एक संवर्णरत कलाकार— जो ऐसी व्यवस्था को संतुष्ट करने में लाा है— का शोषण कर रही है ' हानूश ' इसका जीता - जागता उपाहरण है ।

बोलवाल की शब्दावली में सहज संवाद होते हुए भी भीष्म साहनी का अनुभव संसार क्याथं के ऊपरी सतह का संस्पर्श नहीं करता । वे त्रम से जुड़े हुए साधनहीन मानवीय जिलों विषा और व्यवस्था के बीच से अपने सर्जन का प्रोत निकालते हैं । ' हानूश ' नाटक में एक (मध्य) का विशेष के अनुकूल व्यवस्थित धारणा यदि मिलती है तो अन्तर्विरोधों एवं समासमयिक सामाजिक सन्दर्भों के संश्लेषण में । शोषक एवं शोषित की कांगत मूमिका रचनाकार की चेतना को उद्भासित करती हैं । इन शोषक एवं शोषित काँ के बाधार पर सम्कालीन जात का निर्मम सत्य रचनाकार ने अपनी चेतना में बात्मसात् किया है, जिसमें तमाम पिकृत सन्दर्भ गतिशील हो उठे हैं । सामाजिक अन्तर्विरोध का एक रूप बोलवाल की शब्दावली में बिम्बित हुआ है—

जान : एक घड़ी बनाने में उसे सतरह बरस ला गये - - -

टाबर : यह मैं सुन चुका हूँ । पहली घड़ी बनाना मुश्किल होता है । पहली घड़ी बन जाये तो दूसरी घड़ी बनाने में बाधा बकत भी नहीं लाता । हम उससे कहें, जो घड़ी बनावें, बाधा मुनाफा तुम्हारा बाधा नारपालिका का ।

जान : नारपालिका को इसमें क्याँ लाते हो ? हम तीन - चार बादमी मिलकर घड़ी सार्वों की एक जमात बना लेंगे हैं और हानूश के साथ मुवाइया कर लेंगे हैं ।

टाबर : यह भी ठीक है । नगरपालिका को इसमें लाये ही नहीं ।
लेकिन नगरपालिका के जरिये हमें चुंगी वगैरा की सहाय्यता मिल जायेगी । १

बौलवाल की लय में लिखे हुए संवाद इतिवृत्तात्मक व्यं - सम्प्रेषण नहीं करते, बल्कि उनमें क्रमव की एक आन्तरिक लय है, जिसमें घुलकर वे सूक्ष्म तार्किकता में परिवर्तित हो जाते हैं । मौखिकतावादी समाज में कला की उपयोगिता व्यं तक सीमित रह जाती है । ऐसे समाज में कला का प्राप्त करने का प्रयत्न है न कि सामाजिक परिवर्तन की शक्ति— हम उससे कहें, जो घड़ी बनाओ, बाधा मुनाफा तुम्हारा बाधा नगरपालिका का । जान, टाबर जैसे लोक कूटनीतिज्ञ कलाकार को सहयोग देने में मंजूर रहें, किन्तु शोषण में पीछे नहीं । नगरपालिका को इसमें क्यों लाते हो ? हम तीन चार बादमी मिलकर घड़ीसार्जों की एक जमात बना लें हैं और हानूश के साथ मुनाफा कर लें हैं — मैं सम्भ्रूतावादी राजनीतिज्ञों की स्वाधीन वृत्ति है, जिसमें मानवता समाप्त हो गई है । यह सामाजिक समाज की सच्चाई है । मुनाफा उर्दू शब्द है, जिसमें प्राप्त व्यं सम्पदा है ।

हानूश नाटक इस बोध को बराबर जागृत करता है कि समाज के भीतर छोटे - छोटे अन्तर्विरोध, अमानवीय व्यवहारों को सहते चले जाने के निधत्तवाद और एक गहन उदासी में जो क्रमव बन रहे हैं उनके मूल में एक साफ सम्पन्न सामन्त व्यं है । जिस क्रमव को रचनाकार आत्मसात् करता है उसे उसी तात्कालिकता से सँकट कर, सामाजिक सामाजिक सन्दर्भ में प्रस्तुत करता है । शब्दों के संत प्रयोग में भाषा की सहजता और प्रवाह देता जा सकता है—

गौर किया जायेगा । तुम दस्तकार लोग इतने उतावले क्यों हो रहे हो ?
नगरपालिका पर घड़ी लाने में भी उतावले, और अब दरबार में मुनाफन्दगी के लिए भी उतावले । हर बात वक्त माँगती है । हम गौर करेंगे ।

सहसा क्रुद्ध हो उठते हैं

किसकी इजाजत है तुम्हें यहाँ पर घड़ी को ला दिया है ? हमें इसकी इच्छा क्यों नहीं दी गयी ? दस्तकार हमसे छिपकर काम करने लगे हैं । यह हमारी रियासत है । यहाँ हमारा हुकम चलता है, हमारी इजाजत के बिना कोई काम नहीं किया जा सकता । दस्तकार सरकश हो रहे हैं । हम इसकी इजाजत नहीं दी । २

इसमें पूँजीवादी सामन्ती व्यवस्था में मानवीय मूल्यों के अमूल्यन की स्थिति को रेखांकित किया गया है। इस व्यवस्था के अन्तर्गत जनता को उपेक्षित समझा जाता है— चाहे वह कलाकार हो या कर्मण्य। यदि उसे प्रसार और कार्य की सहमति मिलती है तो सामन्ती बाजार संस्था के कठपुतले के अन्दर। हानूश के विलासिपूर्ण जीवन से यह समझा जा सकता है— 'दस्तकार हमसे छिपकर काम करने लगे हैं। यह हमारी रियासत है।' तथा सामन्ती शिक्षा की मजबूती का बल्लास जनता को बार - बार कराती है, जिसमें साँत लेना भी दूसर है— यहाँ हमारा हुकम चलता है, हमारी शब्दावली के बिना कोई काम नहीं किया जा सकता। दूसरा बहम् मुद्दा इस उद्घरण का यह है कि व्यापक अनुभवों के होते हुए भी रचनाकार सत्ता से जुड़कर सामाजिक यथार्थ को व्यक्त नहीं कर सकता। आपात्काल के दौरान— जब सबकी जुबान पर ताले लगे हुए थे— का यह यथार्थ रूप है। रचनाकार इस समाज से अलग नहीं, पर सच्चा रचनाकार संघर्षशील होता है और रास्ते में बाधों बाधाओं को साफ करता चलता है। मारतेन्दु, प्रसाद, राकेश जैसे रचनाकार प्रमाण हैं, जिनके रचनात्मक मार्ग में व्यवस्था की अमानवीयता कभी भी बाधक नहीं बनी। 'गौर', 'नुमाइन्दगी', 'शब्दावली', 'संरक्षण' जैसी शब्दावली व्यंजना प्रवाह की वृद्धि करती है न कि उसे अरुद्ध।

संकट ग्रस्त जीवन फैलती जनता समय - समय पर व्यवस्था को पुरस्कार और प्रतिष्ठा का सुलभसर देकर सम्मानित करती है—

'हुरुर, यह पड़ी मैं बनायी है, महाराज्य के राज्य की शान बढ़ाने के लिए, महाराज्य के कर्मों पर कभी नाबीज शब्दावली मेट करने के लिए, महाराज की इस राजधानी की शानक बढ़ाने के लिए। - - - ३

पूँजीवादी सामन्ती व्यवस्था और साधनहीन जनता के बीच का टकराव 'हानूश' में बाधोपान्त है, जिसमें कृषि की अपनी स्वतन्त्र अस्मिता नहीं। रचनाकार की सबसे पहली लड़ाई व्यवस्था से होती है स्वतन्त्र लेखन के सन्दर्भ में। तभी उसके महत्त्व उद्देश्य की पूर्ति हो सकती है। यह कथ्य पटना - प्रवाह को पुष्ट करता चलता है।

कलाकार जहाँ अपनी कला द्वारा समाज को नयी दिशा देना चाहता है, वही लोक चुनौतियाँ उत्पन्न कर लेता है और व्यवस्था की बाँस की किरकिरी बन जाता है। क्रान्तिकारों संवेदना के मूल्यों पर ही कला का जीवन टिका होता है। यहाँ कला संघर्ष को जन्म देती है—

‘तुम्हें घड़ी तो कनायी है, मार माफ़ करना, इन नये - नये आविष्कारों में यह बहुत बड़ी बुराई है कि इनसे मन की क्रान्ति बढ़ती है। भगड़े उठ सड़ें होते हैं।’ ४

धार्मिक काँ घड़ी के बन जाने पर सुख नहीं है, क्योंकि नये आविष्कार से ईश्वर की सत्ता में लोग सन्देह न पैदा करने लों उससे वह बराबर भयभीत है। सामयिक व्यक्ति की संवेदना दिन - प्रतिदिन धार - विक्षिप्त होती जा रही है और समाज रिश्तों से निर्लिप्त। व्यक्ति का अकेलापन, निराशा, आन्तरिक और बाह्य संघर्षों में निरन्तर वृद्धि और उससे जूमने के बीच हताशाहित प्रवृत्ति— इन सभी स्थितियों के तनाव के कारण रचनाकार की प्रकृति संघर्षशील होती है। संघर्ष उसका अपना होता है, किन्तु परीक्षा में। उस संघर्ष से उत्पन्न तनाव, विरोधाभास संशक्त भाषा से जुड़कर प्रभावित करता है, सन्तुलित करता है और गूँथ कार्यों के प्रति आक्रोश पैदा करता है। ‘हानूय’ नाटक यदि प्रभावशाली बन पड़ा है, तो अपनी दृन्दात्मक शैली के कारण। यह शैली संघर्षों की विश्वसनीयता को कम नहीं करती, बल्कि बढ़ाती है। चूँकि सम्कालीन संघर्षात्मक धरातल में ऐसी मानसिकता की उत्साहित किया जाता रहा है, जो संघर्षशील है, इसलिए मीथ्य शास्त्री का कटु अनुभव सक्ता - क्षेत्र में लक्षित होता है। ‘हानूय’ में दृन्ध की मुद्रा तीन रूपों में है— व्यक्तिगत, पारिवारिक और सामाजिक। व्यक्तिगत स्तर पर एक कलाकार की हताशाहित भावना का दृन्ध मुखर है, पारिवारिक स्तर पर आर्थिक विपन्नता से संश्रुत एक कलाकार के पारिवारिक तनावों का चित्रण है, सामाजिक स्तर पर सत्ता और कला की लड़ाई है। हानूय का संघर्ष एक कलाकार के जीवन का शाश्वत संघर्ष है—

‘मैं बाजार में तालों के बारे में ही बात करने जा रहा था जब रास्ते में

बूढ़ा लोहार मिल गया और नयी कमानों दिखाने अपने साथ ले गया । बाप चिन्ता नहीं की फिर भाई साहिब, तालों की बिक्री का इन्तजाम में कर लूँगा । मैं बाब ही कुछ ताले वेव बाऊँगा । जब तक बिक्री नहीं, घर नहीं लौटूँगा । पर बाप कहीं से घड़ी के लिए माली इम्दाद का इन्तजाम ज़रूर करवा दीजिए । मैं यहाँ तक पहुँचकर इस काम को कैसे छोड़ दूँ । ५

यहाँ व्यक्ति के प्रत्यक्ष जन्म और कर्म का द्रव्य उपस्थित है— मैं जब ही कुछ ताले वेव बाऊँगा । जब तक बिक्री नहीं, घर नहीं लौटूँगा । पर बाप कहीं से घड़ी के लिए माली इम्दाद का इन्तजाम ज़रूर करवा दीजिए । एक कलाकार की वार्षिक समस्या का एहानुभूतिपूर्ण जन्म है, पर एक की समस्या न बनकर पूरे मध्यवर्ग की बन जाती है । मैं यहाँ तक पहुँचकर इस काम को कैसे छोड़ दूँ ? मैं तनाव है ।

‘ हानूश ’ नाटक में जीवन है और उसका आरोह, अवरोह, किन्तु उसमें संगीत की कोमलता नहीं । जीवन में संघर्ष है, तो उसके विषयवस्तु की तीव्र अनुभूति भी । ‘ हानूश ’ में संघर्ष है और उसकी शाश्वतता का दबाव मयावह रूप के साथ-साथ जीवन की कठोरता सम्प्रेषित करता है । जीवन कठिन और संघर्षपूर्ण है और उसका रूप इतना विकृत और मयावह है कि जीवन की कोमलता नष्ट होती जा रही है इसका कट्टा जन्म यहाँ होता है ।

‘ मेरा बेटा सती ’ में ठिठुरकर मर गया । जाड़े के दिनों में सारा वक्त लाँसता रहता था । पर मैं इतना ईर्ष्य भी नहीं था कि मैं कमरा गर्म रख सकूँ । हमसार्थों से लकड़ी की सपकियाँ माँग - माँगकर बाग जलाती रही ।

† † † †

इ: महीने तक मैं बच्चे को हाती से लाते घूमती रही । कियर गया मेरा मासूम बेटा ? मैं इसकी घड़ी को क्या करूँ ? क्या मैं इससे कुछ कमी लिए माँगती हूँ ? मैंने कमी लिए कमी इससे केर माँगा है या कपड़ा माँगा है ? पर कौन माँ अपने बच्चों को अपनी बाँसों के सामने ठिठुरता देख सकती है ? ६

यह मध्यमगीय जीवन का ऐसा कटु यथार्थ है, जो मन को उद्विग्न कर देता है। 'मेरा बेटा सदी' में ठिठुर कर मर गया ' गरीबी का विकराल रूप है। ' ठिठुर ' ठेठ शब्द है, जो स्थिति को विस्थापित करता है। वहाँ ' मर ' शब्द एक बार आया है, किन्तु उसका भयावह रूप शुरू से अन्त तक ड़ाया रहता है। ऐसी टूटी - फूटी गृहस्थी जहाँ सदी से ठिठुरते बच्चे के कमरे को गर्म करने के लिए ईंधन भी नहीं है फिर दवा और भोजन का बन्दोबस्त ही सकता कहाँ तक सम्भव है ? एकतरह से देखा जाय तो इनका जीवन निम्नवर्ग से भी बदतर है, क्योंकि निम्नवर्ग में चीज माँगने से प्रतिष्ठा पर किसी तरह की बाँच नहीं आती। वहाँ प्रतिष्ठा नहीं इसलिए कुप्राव पड़ने का कोई प्रश्न नहीं। ' हम्मारायो से लकड़ों की सपचियाँ माँग - माँगकर बाग जलाती रही ' गरीबी का रूप कितना खूर हो सकता है यह उसका ज्वलन्त प्रमाण है। इसमें मध्यमगीय परिवार की वार्षिक दशा, माँ के वात्सल्य की मार्मिक स्मृतियों के सहारे बिम्बित होती है। ' इः महीने तक मैं बच्चे को छाती से लाये घूमती रही ' यहाँ माँ और बेटे के सम्बन्ध का कारुणिक बिम्ब है और ' कियर गया मेरा मासूम बेटा ? ' में माँ का बेटे के लिए विलाप। निःस्वार्थ संघर्ष यदि है, तो यहाँ। ' मैं इसकी घड़ी को क्या करूँ ? क्या मैं इससे अपने लिए कुछ माँगती हूँ ? मैंने अपने लिए कभी इससे ज़र माँगा है या कपड़ा माँगा है ? ' इस पंक्ति की भाषा पहले की पंक्तियों की अपेक्षा अतिन्त प्रवाह-पूर्ण है, जिसमें सीमा है, क्योंकि घड़ी (का निर्मायक हानूस) बेटे को गोद से हीन ली के लिए उपरदायी है। बेटे को तो देने की पीड़ा माँ के मन को एकदम खोखला कर देती है, ऐसी पीड़ा वह फिर - फिर स्वीकार नहीं कर सकती। यह दहशत उसके मन को अधिक बेचैन कर देती है। ' पर कौन माँ अपने बच्चों को अपनी आँसों के सामने ठिठुरता देख सकती है ? ' इससे अधिक दुर्भाग्यपूर्ण जीवन और क्या हो सकता है ? सम्बन्धों में दारु आव की प्रबल शक्ति के कारण है, जिसमें स्वातन्त्र्योत्तर बाह्य शक्ति भी शामिल है। इतना आवम्य जीवन स्वतन्त्रता के बाद है इसलिए मन को अधिक ठेस पहुँचता है। माँ अपने ऊपर बड़ा से बड़ा कष्ट फेर सकती है, किन्तु मासूम बच्चे के कोमल हृदय पर दुःखों की चोट उसके लिए अव्यह्य हो जाता है। इसमें सम्बन्धों की मार्मिकता है, पवित्रता है, जिसके बागे सभी रिश्ते तुच्छ हैं।

‘ हानूश ’ नाटक में इस बात का बराबर बोध होता है कि इस समाज के भीतर बर्बरता, सब कुछ सहते चले जाने के नियतिवाद और एक गहन उदासी के मूल में साधन सम्पन्न सत्ता है। मानवीय प्रताड़ना के यथार्थ उद्घाटन से अधिक रक्ताकार की सीमा उस मध्यमार्ग के प्रति है, जो बर्त्याचार के चक्र की धुरी को समाकृता है और शेष प्रकट करता है, पर फिर पहले की तरह सब कुछ कार्यान्वित होने लगता है। अमानवीयता के इस बाह्य और स्थूल रूप से अधिक भयानक यह सम्पूर्णतावादी दृष्टि है। यहाँ एकतरफ धरणा, कटुता और क्रोध है, तो दूसरी तरफ सहनशील प्रकृति की विवशता—

कात्या : चाल रही हो या नहीं रही हो। हम गरीब लोग बादशाहों से टक्कर नहीं दे सकते हैं। हमारी निजारा ही क्या है ?

रमिल : बादशाह सलामत ने गारपालिका की माँगे मंजूर कर लीं और घटा भी बता दिया, उधर हानूश को बन्धा बनाकर गिरजेवालों को भी लुप्त कर दिया।

कात्या : मैं हमेशा कहती रही, देखो हानूश, अपनी चादर देखकर पैर फैलाओ। नहीं तो, बड़े लोगों की लड़ाई में तुम कुचले जाओगे।

रमिल : वह न भी पड़ता तो भी कुचला जाता।

कात्या : क्यों कुचला जाता ? क्या तुम कुचले गये हो ? क्या बूड़ा लोहार कुचला गया है ? क्या हानूश का बड़ा माई कुचला गया है ?

रमिल : या तो तुम कहो कात्या, कि हानूश घड़ी ही नहीं बनाता। घड़ी बनाने का काम हाथ में ही नहीं लेता। कुफ़्ल्याज था, कुफ़्ल्याज ही बना रहता। लेकिन जो लोग कोई नया काम करेंगे, उन्हें तरह-तरह की जोरिमें तो उठानी ही पड़ेगी। हानूश को बन्धा ही इसलिए किया गया कि महाराज, साँदागरों और गिरजेवालों के बीच अपनी ताकत को बनाये रखें। ७

रक्ताकार यदि सत्ता के अमानुषिक फल को व्यक्त करता है, तो इसे सत्ताये लोगों की पीड़ा से मूल नहीं मोड़ता। सत्ता के इस अमानुषिक व्यवहार के प्रति घृणा की दृष्टि से देखा गया है न कि प्रस्ताविक दृष्टि से। जगता सत्ता की

राजनीतिक बाल को समझ रही है—

बादशाह सलामत ने नगरपालिका की मांगें भी मंजूर कर लीं और धना भी बता दिया, उधर हानूश को ज़न्या बनाकर गिरजेवालों को भी सुशु कर दिया।^१ किसी भी तन्त्र और स्थितियों का विभवत रूप होता है— मुख और गीण। इन स्थितियों को किसी के साथ शामिल करके वह अपनी दृष्टि को निष्पत्त बनाना चाहता है— अपनी सास बनाने के लिए। राजा द्वारा हानूश को दरबारी बनाया जाना और दूसरी^{तरफ} राजा देना इसका ज्वलन्त प्रमाण है। दरबारी बनाकर और सजा देकर राजा व्यापारी का, धार्मिक का दोनों को सुशु करता है। स्वतन्त्रता के बाद समस्त आशाओं एवं आकांक्षाओं के समाप्त हो जाने की चिन्ता हर जागरूक व्यक्ति को होती है— चाहे वह सामान्य व्यक्ति हो या कलाकार। आजादी से जीटकर देखने पर इसी कारण अमानुषिकता का रंग अधिक गहरा लाने लाता है। मन्वकाल में मान्यता का उंचार बाँधक हुआ इसमें कोई उन्देह नहीं। इस सन्दर्भ में नरनारायण राय की दृष्टि अज्ञात नहीं—^२ 'जीवन के अनुभवों को विभिन्न स्तरों पर भोगने वाले हानूश का जीवन सत्य एक कलाकार का जीवन सत्य बन जाता है, जिसका वैचारिक मूल्य मूल, मविष्य और वर्तमान — त्रिकाल में समान महत्त्व रखता है।^३ जन्ता यदि सपा से टकरा नहीं पाती तो गरीबी के कारण— हम गरीब लोग बादशाहों से टकरा नहीं ले सकते हैं। हमारी जिज्ञास ही क्या है?' 'किसात' शब्द में गरीबी के साथ - साथ शोषित जन का अज्ञात रूप प्रक्षिप्त है। यहाँ रचनाकार का जूझना शोषित — पीड़ित जन की शक्तियों के पुनर्गठन के लिए है। शोषक के अमानवीय रुख के प्रति शोषित जब सक्रिय नहीं हो पाता तो अपने ऊपर दोषारोपण में उसकी सीमा और निराशा व्यंजित होती है— 'मैं हमेशा कहती रही, देखो हानूश, अपनी चादर देखकर पैर फेलाओ। नहीं तो बड़े लोगों की लड़ाई में तुम कुचले जाओगे।' 'चादर देखकर पैर फेलाने' वाली कहावत यदि सटीक है, तो शोषित का के लिए। शोषक के लिए नहीं, क्योंकि लड़ाई होती है बड़े लोगों में, पर बाँच जाती है छोटे लोगों पर। यह आज का कट्टु यथार्थ रूप है, जिसको देखा गया है, अनुभव किया गया है और सक्रिय चिन्तन किया गया है। उद्विग्नता की स्थिति में प्रश्नवाचक वाक्यों की अधिकता और

स्वभाविक बन जाती है— 'वहाँ कुबला जाता ? क्या तुम कुबले गये हो ? क्या बूढ़ा लोहार कुबला गया है ? क्या हानूश का बड़ा भाई कुबला गया है ?' एक के बाद एक प्रश्नवाचक वाक्यों में सीमा क्रमशः तीव्र होती जाती है । 'लेकिन जो लोग कोई नया काम करेंगे, उन्हें तरह - तरह की जोखिमें तो उठानी ही पड़ेंगी—' रचनाकार यदि सच्चा है, तो पूरे समाज में छाये जातक से निरपेक्ष नहीं रह सकता । यद्यपि वह समझता है कि यह कोई सरल कार्य नहीं, बल्कि जोखिम का कार्य है, पर उसे कोई परवाह नहीं ।

राष्ट्रीय, सामाजिक और आर्थिक सन्दर्भों की जानकारी के बिना 'हानूश' में निहित स्तरात्मक बोध नहीं हो सकता, जिसमें हानूश जैसे सरल कलाकार को पुरस्कृत किया जाता है— एक तरफ पन्धा और दूसरी तरफ दरबारी बनाकर । यहाँ अश्लिष्ट कौरा माग्धवादी नहीं, बल्कि संघर्ष और कठिन परिश्रम से जूझने के बाद जब पीड़ा पाता है, तब स्वयं को माग्ध के हवाले कर देता है । यह पिडितना नहीं तो और क्या कहा जा सकता है ?

कात्या : एक दिन तो मरना ही है, जाने क्या और पीछे क्या । परदेस में मरने से अपने घर में मरना अच्छा है। और फिर - - -

रमिल : फिर क्या, कात्या ?

कात्या : वह हानूश राजदरबारी है, दरबार में उसकी इज्जत है । अच्छा खाता है, अच्छा पहनता है । पर तो क्या हुआ है ।

रमिल : कात्या, क्या तुम नहीं देख पातीं, हर बार जब दरबार लाता है तो वह दरबार में जाने से इन्कार कर देता है ? वह बाँखला उठता है, उसे रातों नींद नहीं आती । और तुम तरह - तरह के वास्ते डालकर उसे दरबार में मेजती हो ।

कात्या : धीरे - धीरे उसका मन ठिकाने जा जायेगा । किस्मत के साथ कोई कितनी देर तक लड़ सकता है, एक दिन तो झुकना ही पड़ता है । ६

रचनाकार यथार्थ दुनिया से निस्पृह नहीं । बाब के समय में संघर्ष का रूप,

जो दिनोंदिन बढ़ता जा रहा है, उसे विचलित करता है। संघर्ष करते - करते जब व्यक्ति ऊब जाता है, तब जीवन और मृत्यु में कोई खास अन्तर लक्षित नहीं होता—

‘ एक दिन तो मरना ही है, बागे क्या और पीछे क्या ?’ जन्मभूमि से जला मृत्यु ही यह स्वीकार नहीं— ‘ परदेस में मरने से अपने घर में मरना अच्छा है’— इसमें देशप्रेम की भावना से रचनाकार बाधित है, क्योंकि ‘ परदेस ’ की अपेक्षा ‘ अपने घर ’ में लय की तीव्रता है। तद्भव शब्द की सार्थकता ‘ परदेस ’ शब्द में देखी जा सकती है। ऐसे तमाम तद्भव शब्दों का सशक्त प्रयोग भारतेन्दु के ‘ अन्धेर नारी ’ में हुआ है— ‘ बसिये ऐसे देस नहीं, कनक वृष्टि जो होय। रखिये तो दुख पाइये प्रान धीजिए रोय ’ १० अस्मिता की स्वायत्तता और व्यवस्था की कूरता के तनाव (तनाव) में जो सर्जात्मक भाषा प्रसूत होती है, वह जटिल जीवन को वात्मसात् करके, किये गये अनुभव का परिणाम है। इस बात का अहसास रचनाकार ने स्वयं करवाया है— ‘ यह नाटक ऐतिहासिक नाटक नहीं है, न ही इसका अभिप्राय घड़ियों के आविष्कार की कहानी कहना है। कथानक के दो - एक तर्कों को झोड़कर लाम्हा सभी कुछ ही काल्पनिक है। नाटक एक मानवीय स्थिति को मध्ययुगीन परिप्रेक्ष्य में दिखाने का प्रयास मात्र है।’ ११ ये पंक्तियाँ अभिधात्मक हैं, पर जर्ब के विस्तार को सम्प्रेषित करने में पीछे नहीं— ‘ कात्या, क्या तुम नहीं देख पातीं, हर बार जब दरवार लता है तो वह दरवार में जाने से इन्कार कर देता है ? वह बाँसला उठता है, उसे रातों नीद नहीं आती। और तुम तरह - तरह के वास्ते डालकर उसे दरवार में मैजती हो।’ जहाँ स्वतन्त्रता नहीं वहाँ भौतिकता मिट्टी के समान है। एक स्तर पर रचनाकार बाब के समाज में भौतिकता के चलाचौध के पीछे मागते लोगों की बालोचना कर जाता है। पूँजीवादी सामन्त-शाही के पीछे कोई जबरदस्ती दूसरों को ठेलता है स्वार्थवश तो ऐसी पंक्ति एक हथियार की तरह चोट करती है— ‘ और तुम तरह - तरह के वास्ते डालकर उसे दरवार में मैजती हो।’ मार्गवादी दृष्टि यहाँ बिक्रि स्पष्ट हो जाती है— ‘ धीरे-धीरे उसका मन ठिकाने आ जायेगा। किस्मत के साथ कोई कितनी दूर लड़ सकता है, एक दिन तो फुटना ही पड़ता है।’ प्रथाचार और अमानवीयता को यदि

बढ़ावा देती है, तो माण्ड्यादी दृष्टि, जिसमें सब कुछ सहकर व्यक्ति सामान्य हो जाता है और फिर उसके साथ चलने लगता है। रचनाकार भी अपनी किस्मत वाजमा रहा है रचना द्वारा। सत्साहित्य से भटक गये राखीर शिजा नहीं ग्रहण करते तो किस्मत का दोष है।

मध्यमगीय जीवन का संक्रमण तमाम पोशानिर्वा के डेर से गुजर रहा है। समस्याओं का रूप दिन - पर - दिन विराट् होता जा रहा है। व्यक्ति सभी वस्तुओं से वंचित होता जा रहा है। यदि भिल रहा है तो समस्याओं का जाल, जिसमें वह छटपटा रहा है। ऐसे में कलाकार की स्थिति अधिक संकटग्रस्त है। कहीं वह गृहस्थी की छोटी - मोटी समस्याओं से जूझ रहा है, तो कहीं व्यवस्था की कच्ची दृष्टि से। हानूश घड़ी काने के पहले पारिवारिक एवं सामाजिक समस्याओं से जूझता है, तो घड़ी काने के बाद सत्ता की कच्ची दृष्टि को सह रहा है। हानूश का व्यक्तित्व कई स्तरों पर विकसित हो गया है—

कात्या, कमी - कमी ऐसा ज़रूर होता है, मुझ पर जून - सा चढ़ जाता है। हर बार जब घड़ी बजती है तो मुझे लगता है, मेरे कन्वैफन का मजाक उड़ा रही है, जब बजती है तो लगता है सभी लोग हँसने लगे हैं, कानसाह कमी महल में, छोट पादरी कमी गिरवे में हँस रहा है। सभी हँस रहे हैं। और मुझपर एक कबीब पागलपन खाने लगता है।

थोड़ा रुककर

पर कमी - कमी, तुम्हें क्या कहूँ, मुझे ऐसा लगता है जैसे मेरी बाँहें लॉट बायी हैं, जैसे चारों ओर रोशनी छिटकी हुई है और मैं सब कुछ देख पा रहा हूँ, और मुझे लगता है जैसे मेरे हाथ फिर से घड़ी काने में लगे हुए हैं, और वह ऐसी घड़ी जो हर बार कमी पर मानो कह रही है कि हानूश न तो कन्वा हुआ है, न मरा है - - - १२

हानूश घड़ी कानाता है (समाज को नयी चीज देने की) विभिन्न वाशार्य लेकर, किन्तु घड़ी काने के बाद ही उसका सब कुछ उषड़ जाता है— हर बार

जब घड़ी बजती है तो मुँह लाता है, मेरे अन्धेपन का मजाक उड़ा रही है । ' उसमें पूँजीवादी व्यवस्था के अन्धेपन, जहाँ बुद्धि और विवेक का नमोनिशान नहीं, और कलाकार का संघर्ष है—' जब बजती है तो लाता है सभी लोग हँसने लगे हैं, वादशाह अपनी महल में, लाट पादरी अपनी गिरजे में हँस रहा है — देखा जाय तो व्यवस्था की अपनी एक बड़ा दुनिया है, जिसकी प्रकृति है दूसरों को शोषित कर अपना पेट भरना । ' सभी हँस रहे हैं ' में उसी दुनिया के प्रति संकेत है । संघर्षों के विभिन्न स्तरों के बावजूद कलाकार का एक अपना संसार है, जिसमें वह समाज के यथार्थ का अनुभव करता है, चिन्तन करता है और उसे एक नया वायाम देता है । सत्ता ने हानूश को अन्धा मूँह कर दिया हो, पर रचनात्मक संसार में उसे कोई शक्ति पराजित नहीं कर सकती । रचनाकार के अन्दर विवेक की रोशनी है और उसके अन्दर चिन्ता है उस रोशनी को प्रसारित करने की । जैसा कि एक जिम्मेदार रचनाकार का दायित्व हुआ करता है । यदि वह अपने कर्म के प्रति उन्मा है तो कोई बाधा उसे रोक नहीं सकती—' मुँह लाता है जैसे मेरे हाथ फिर से घड़ी बनाने में लगे हुए हैं, और वह ऐसी घड़ी जो हर बार अपने पर मानो कह रही है हानूश न तो अन्धा हुआ है, न मरा है - - - ' सत्ता रचनाकार अपनी रचना से हमेशा चिन्दा रहता है और समाज का मार्ग निर्देशन करता है । ' हानूश ' नाटक को रचनाकार ने अधिक से अधिक वाचाल बनाया है । उसके पास शब्दों की भरमार है । यथार्थ के अन्त में शब्द चाहे जितने खर्च हों, कोई चिन्ता नहीं, चिन्ता है तो अपनी बात सम्प्रेषित करने की ।

वास्तविकता का चित्रण स्थिति नाम्नीय के कारण मर्म पर अधिक चोट करता है । ऐसे में गोविन्द चाक की अपभारणा में आरोप अधिक मलकता है—' यहाँ तक कि सफल माना जाने वाला नाटक ' हानूश ' भी घड़ी के आविष्कारों के उत्साह और सत्ता के सामने उसकी आसन्न नियति की कहानी कहता लाता है । वस्तुतः अपनी आँपन्थासिक वृत्ति के कारण भीष्म सारणी नाट्य स्थितियाँ, विचारावस्थाएँ, द्वन्द्वों और संकट के खन दाणों को नाटकीय ढंग से फफुने की क्षमता नहीं प्रकट कर पाते । ' १३ कथा तो पन्द्रहवीं शताब्दी के एक बैंक छोड़ार की है ही, जो पहली मीनार घड़ी बनाने के साथ-साथ गरीबी की शूरता और सत्ता

की ज़ातना को फेल्ता है। सजा द्वारा उसकी जाँसें झल्लि निखला दी जाती हैं कि दूसरी घड़ी द्वारा यह किसी अन्य राज्य को गौरव प्रदान न करे जो इस राज्य को प्रदान किया है। इस घटना के अतिरिक्त कुछ है, जिसकी जगुँज एक दहशत के रूप में अतिरिक्त होती है— 'हानूश' में। यह बात बराबर मन को विचलित करती है कि सजा के जंगुल में फँसा मानव क्या कमी मुक्ति पायेगा? उनके साथ कमी न्याय ही सजेगा? क्या ऐसी स्थितियों में जकड़े विभक्त वर्ग की दृष्टपटाष्ट, तिलमिलाष्ट धिरासत बनकर रह जायेगी? बासिर उसका बाज्जोश सज्जियता की शकल अस्तित्कार क्यों नहीं करता? इसके लिए रचनाकार आगाह करता है, चुस्त करता है— शोणित एवं पीड़ित लोगों को। अतः 'हानूश' घटना प्रधान नाटक है इसमें कोई सन्देह नहीं, लेकिन घटना में नाटकीय तीलेपन की अन्त सम्भावनाएँ हैं।

कलाकार की वैयक्तिक पीड़ा को सामाजिक सन्दर्भ कहीं अधिक उलझा देते हैं। घड़ी के आविष्कार में हानूश को गिरजाघर और कारपाज्जि वालों द्वारा जितनी मदद नहीं मिलती, उससे कहीं अधिक आत्माभूषण चिन्तनी। स्तरात्फक वर्ष पर, नाटक के बार - बार देखने पर सब कुछ अकल्पित नहीं हो जाता? प्रशासन के समता किसी भी वास्तविकता, प्रा-नाजिक तथ्य और सत्य को स्थापित करने में बहुत बड़ी कीमत नहीं चुकानी पड़ती? इस पीड़ा की कटोरता कुछ कम हो जाती है, एक नया आविष्कार और सिद्धान्त पालक बनने में। इसीलिए 'हानूश' सिद्धान्त को अधिक महत्त्व देता है— 'जेब चला गया ताकि घड़ी का मेद ज़िन्दा रह सके, और यही सबसे बड़ी बात है।' १४

'हानूश' में संघर्ष स्फीति है बाब की मुद्रा स्फीति को देखते हुए। पर मुद्रा स्फीति की तरह वह खोसही नहीं। भाषा सजाम है, किन्तु हरकत का तीखाफ हतप्रम। हरकत है, किन्तु अन्य नाटकों ('बाये कपूरे,' 'व्यक्तित्व,' 'तीन अमासि,') की तरह नहीं। इसके मूल में सम्भवतः वातक रहा है। इसमें पात्र यथार्थ से इतने मयमीत एवं अस्त रहते हैं कि कुछ विशेष हरकत (जो स्वामाजिक हैं) के अतिरिक्त अधिक साहस नहीं कर पाते। संघर्ष के तीजेज और यथार्थ की सशक्त अभिव्यक्ति के समता ये बार्ते गौण हो जाती हैं। इस सन्दर्भ से उद्भूत शंका

का समाधान हो जाता है। इन शब्दों में— 'संघर्ष'— बिन्दु से शुरुवात की यह विशेषता भीष्म साहनी की अधिकांश कहानियों के साथ भी रही है, लेकिन नाटकों में यह विशेषता और अधिक कारगर है, हो सकती है। १५

हर घटना के पीछे तमाम सामाजिक विसंगतियां होती हैं, तब सत्य का रूप अधिक जटिल हो जाता है। इन सभी बारीकियों की सूक्ष्म फकड़ रचना को सशक्त बनाती है। हानूश को सजा देने का राज दोनों वर्गों (व्यापारी और धार्मिक) को खुश करना है। अविनाश बन्धु के शब्दों में— 'उस दौर के बादशाह के लिए ऐसा करने की मजबूरी भी थी। कारण नाटक की घटनाएँ जिस मध्यकाल में घटती हैं, वह सामन्ती अस्था के अन्त के साथ ही एक नये व्यापारी वर्ग के उदय का काल था।' १६ 'हानूश' में यह स्थिति अधिक स्पष्ट हो जाती है शैलेक के संवाद में—

'मुझे इस बात का बड़ा अफसोस है कि तुम टालमटोल की बातें कर रहे हो। अगर इस वक्त तुमने कमजोरी दिखाई और बड़ी को हाथ से जाने दिया तो छोट पादरी और सामन्त मिलकर तुम्हारी हस्ती को ही नेस्त - बी - नाबूद कर देंगे।' १७

व्यापारी वर्ग शुरू में ही अपने अस्तित्व के प्रति सतर्क है— 'छोट पादरी और सामन्त मिलकर तुम्हारी हस्ती को ही नेस्त - बी - नाबूद कर देंगे।' 'नेस्त - बी - नाबूद' उर्दू शब्द वर्ग की समझता को सम्प्रेषित करता है। सामाजिक विसंगतियों को बिना चकाचाँच, उसके व्यर्थ पक्ष को लिया गया है— 'हानूश' में।

व्यापारी वर्ग हमेशा मौक्तिका को महत्व देता है जितना वह सोचता समझता है मौक्तिक इच्छाओं की पूर्ति मात्र के लिए। यदि एक तरफ धार्मिक वर्ग राजनीति करता है, तो दूसरी तरफ व्यापारी वर्ग। व्यापारियों की यह राजनीति कदावा प्रारम्भिक काल में ही सामने आ जाती है—

'जार्ज : हानूश की एक ज्ञान बेटी है, है न ?

जान : हाँ है, जागे कहीं ।

जार्ज : उसका व्याह टाबर के बेटे के साथ करवा दो ।

जान ? फिर ? इससे क्या होगा ?

टाबर : कुफ़ुलसाज की बेटों के साथ ?

जार्ज : टाबर, अब वह कुफ़ुलसाज नहीं है, अब वह बहुत बड़ा धड़ीसाज है । दरवारी बनने वाला है ।

जान : फिर क्या होगा ? इससे क्या होगा ?

जार्ज : हानूश फिर धड़ीसाजों की जमात में शामिल हो जायेगा । वह फिर अपने पादरी भाई की भी न सुनेगा, वह अपनी बेटों को, और अपने दामाद की सुनेगा ।

जान : बड़ी दूर की कौड़ी फेंकी है जार्ज ।

जार्ज : तुम्हें तो कहते हो कि व्यापारी को दूर की सोचनी चाहिए । और मैं तो चाब से सौ साल बाद की भी सोच सकता हूँ । तब न गिरजे होंगे, न राजे होंगे । चारों और व्यापारी ही व्यापारी होंगे । तब सभी की बेटियाँ व्यापारियों से व्याही जा चुकी होंगी । हर बात में व्यापारियों की, पैसे वालों की चलेगी । १८

व्यापारियों का आधुनिक वैज्ञानिक उपलब्धियों के प्रति विशेष आकर्षण है— ऐसे में वह परम्परा से निकलना चाहता है, तो अपनी उन्हीं आवश्यकताओं के तहत । सभी वह कहता है— ' अब वह कुफ़ुलसाज नहीं है, अब वह बहुत बड़ा धड़ीसाज है । ' ' फिर क्या होगा ? इससे क्या होगा ' में कार्य— कारण का सम्बन्ध है, यही कारण है कि दोनों वाक्य एक से होते हुए भी अर्थ - समृति में बाधक नहीं, बल्कि सहायक हैं । ' तब न गिरजे होंगे, न राजे होंगे । चारों और व्यापारी ही व्यापारी होंगे ' में मविध्य के प्रति आशावान दृष्टि व्यक्त की गई है । ' तब सब की बेटियाँ व्यापारियों से व्याही जा चुकी होंगी ' में तत्कालीन व्यापारियों की राजनीति के साथ - साथ व्यंग्य की तीक्ष्णता है । ' हानूश ' की मुख्य विशेषताओं पर प्रकाश पड़ता है, प्रस्तुत पंक्तियों में— ' किना राजनीतिक भाषणबाजी के यह मेलनतक और सत्ताधारी के रिश्ते को और उसमें

निहित शोषण की बुनियादी प्रकृति को सामने लाया है, साथ ही वर्ग की एकता के भाव को रेखांकित करता है।^{१९} प्रस्तुत उदरण में व्यापारी वर्ग की मजबूत नींव सामने आती है, इसमें कोई सन्देह नहीं। 'दूर की कौड़ी फेंकना' कहावत नाटक में वर्ग का परिचय करती है।

नाटककार ने मध्ययुगीन परिवेश को दूषित करने वाले संघर्ष के विभिन्न स्तरों को मूल रूप में उठाया है— (हानूश) प्रमुख पात्र द्वारा। भाषाशास्त्रिक और सामाजिक स्थिति उससे अलग नहीं, संरिच्छ है। विज्ञान जहाँ एक तरफ उफानी होता है, वहीं दूसरी तरफ उसमें समकालीन सामाजिक जड़ता की प्रवृत्ति को हरने की क्षमता। यही कारण है कि 'हानूश' में प्रणीत व्यर्थ का जटिल रूप वाक्य विश्वसनीय बन सका है। इस गलत अनुभव के क्षण में कहीं बाधुनिक संवेदना का आश्रय नाटक की भाषा को सर्वात्मक बनाता है, तो कहीं व्यंग्य का तीखापन। हानूश की माँगे हुए कपड़ों द्वारा दरबार में जाने की खुशी वर्ग के कई स्तरों का मार्मिक संस्पर्श करती है—

- कात्या : भगवान् चालें तो अब तुम्हें अपने कपड़े भी नसीब हो जायेंगे।
 हानूश : कैसा है विट्ठ्या ? अच्छा है ना।
 यान्का : बहुत अच्छा है।
 हानूश : बढ़िया कपड़ों की अपनी ही शान है।

रेंठकर घूमता है और बाइने में अपना कपड़ा देखा है। मैं अब सम्मन सकता हूँ कि दरबारी लोग क्यों रेंठ - रेंठकर चलते हैं ? क्योंकि उन्होंने बढ़िया कपड़े पहन रखे होते हैं।

- कात्या : नहीं जी, क्योंकि वे दरबारी होते हैं।
 हानूश : और क्यों उन्होंने अपने घरों में बड़े - बड़े बाइने ला रखे होते हैं ताकि उनमें जाते - जाते वे अपनी पोशाक देल सकें।^{२०}

एक लम्बे वर्ग के संघर्ष के बाद व्यक्ति को जो कुछ सफलता मिलती है, उसका जीवन में कितना महत्वपूर्ण स्थान होता है, इसका वर्णन करने की अपेक्षा, अनुभव किया जा सकता है। इस खुशी में रचनात्मक कार्य का त्रेय तो शामिल है ही, पर

आवम्य जीवन की पूर्णता को ढँकने में छोटी - छोटी चीजें कम महत्वपूर्ण नहीं हैं। टुकड़े - टुकड़े जीवन जीता हानूश कुछ क्षण के लिए (माँगे हुए कपड़ों से) भाव - विभोर होकर दरबारी को महत्व न देकर कपड़ों को महत्व देने लगता है और सामन्ती व्यवस्था के कुकर्माँ के मूल में उनका कपड़ा उसे दिखाई पड़ता है— ' मैं अब समझ सकता हूँ कि दरबारी लोग क्यों रेंठ - रेंठकर चलते हैं ? क्योंकि उन्होंने बढ़िया कपड़े पहन रहे होते हैं ।' इससे यह स्पष्ट है कि रचनाकार की मनोवैज्ञानिक पकड़ गहरी है। कात्या भी अनुभव के जटिल स्पर्श से जुड़ी है, किन्तु सत्य को एक बार में व्यक्त कर देती है— ' नहीं जी, क्योंकि वे दरबारी होते हैं ।' व्यंग्य की तीक्ष्णता हानूश के कान में है— ' और क्यों उन्होंने अपने धरों में बड़े - बड़े बाँधी लगा रहे होते हैं, ताकि उनमें बाँते - जाते अपनी पोशाक देख उन्हें ' दरबारी का अस्तित्व राजा से है। राजा के विरोध में वह कुछ कार्य नहीं कर सकता। सामन्ती व्यवस्था में दरबारी राजा का पूरक है। अतः दरबारी की श्रुता का विस्तार राजा में देला जा सकता है। ' बाँधी ' प्रतीक है सामन्ती व्यवस्था का, और ' पोशाक ' उसके कुकर्माँ के विस्तार की ओर है। दोनों प्रतीकों (' बाँधी, ' ' पोशाक ') से संश्लिष्ट अर्थ अफ़िक़ पारदर्शी बना है। ऊपर की तीन पंक्तियाँ ऊपर से देखने में अगल जाती हैं, लेकिन इससे पारिवारिक वातावरण संवेदनात्मक स्तर पर मुखर हुआ है। ' भगवान चाँही तो अब तुम्हें अपने कपड़े भी नसीब हो जायेंगे ' ऐसा लगता है इस पंक्ति को निकाल देने से अर्थ में कोई अन्तर न पड़ता, देखा जाय तो इसके बिना अर्थ अधूरा लगता। ' कैसा है विटिया ? अच्छा है ना । हानूश के इस प्रश्न पर यान्का का संक्षिप्त उत्तर ' बहुत अच्छा ' पारिवारिक वातावरण को पूर्णता प्रदान करता है।

जटिल अर्थों का चित्रण जहाँ नाटक को गम्भीर बना देता है, वहीं छोटे - छोटे नौक - फ़ौक और मजाक द्वारा उसे सहज बनाने की कोशिश की गई है— कुछ क्षण के लिए। किशोरावस्था में कदम रखती यान्का और जेब का प्रेम, और उसकी सहेलियाँ का मजाक वातावरण को स्वामाविक और सहज बनाता है—

सिद्धी की आवाज : नहीं, नहीं चलो हमारे साथ। मैं भी तुम्हारे साथ लौट आऊँगी और दोनों मिलकर माँ को मदद कर देंगी। वा जावो।

जल्दी करो - अच्छा ! अब समझी, तुम क्यों नहीं जाना चाहतीं । वह तुम्हारे पीछे कौन सड़ा है ? माँ का बहाना बनाती हो ?

† † † † †

यान्का : घुम्कर

तुम सिड़की के पास क्यों चले जाए, जी ? तुम नई जोग कितने बेकूफ होते हो । मेरे पीछे सिड़की में से फाँकने की क्या जरूरत थी ?

जेकब : अच्छी बात है, तो मैं जा रहा हूँ ।

यान्का : बिाड़ गये ? एक तो मूल करते हो, इस पर बिाड़ने भी लाते हो । हाय, हाय । २१

एक तरह के परिवेश में एक तरह की जिन्की व्यतीत करते लोगों को परिवर्तन पर सहसा विश्वास नहीं होता । उन्हें समझाना बहुत मुश्किल होता है— परम्परा में जकड़े लोगों की तरह । मौली निरपार जनता का विज्ञान के प्रति अविश्वास प्रस्तुत उदरघ्न में देखा जा सकता है—

दूसरा : अन्दर कोई है नहीं तो बजती कैसे है ?

हानूष : अपनी - बाप बजती है ।

दूसरा : हमें बेकूफ मत बनाओ दोस्त, हम सब जानते हैं । उसके अन्दर वादमी बैठा है । दिन भर वहाँ बैठा रहता होगा, रात में सरक जाता होगा, यही है ना ?

हानूष : उसके अन्दर कमानियाँ ली हैं, जो एकबार चला दो तो अपनी - बाप चलती रहती हैं ।

दूसरा : यह किसका किसी दूसरे को सुनाना । मेरा चाचा गिरजे का घड़ियाल बजाता है । वह रस्सी खींचता है तो घड़ियाल बजता है । रस्सी खींचना बन्द कर दे तो घड़ियाल बन्द हो जाता है । २२

ऐसी जनता, जिसे हमेशा गरीबी की मार ताई है, सामन्ती व्यवस्था से मिली यन्त्रणा की पीड़ा को सहा है, उसे कैसे विश्वास हो सकता है कि घड़ी अपनी-बाप बजती है । सामाजिक विरासतियों के मूल में यही कुछ विशेष का है, उसी तरह

घड़ी के बन्दर है ऐसा सोचना प्रकृतिजन्य है। 'बन्दर कोई है नहीं' तो यह बनती कैसे है? ऐसा प्रश्न पूछने पर भी वह स्वयं को अधिक चालाक समझता है और कहता है—'हमें बेकसूफ मत बनाओ दोस्त, हम सब जानते हैं। उसके बन्दर जादमी बैठा है।' ऐसी जनता, जिसे घड़ियाल (घंटा) और घड़ी में कोई फर्क दृष्टिगोचर न हो वह सामाजिक विजातियों को कैसे समझ सकता है? यह प्रश्न वैदित करता है, किन्तु रचनाकार को विश्वास है कि कभी - न - कभी वह दिन आयेगा, जब ऐसी मौली जनता विरोधियों के खिलाफ उठ खड़ी होगी—'वही जादमी जिसे हम पिलपिला समझते हैं, वक्त आने पर चट्टान की तरह जड़ा ही जाता है, और जिसे हम सुरमा समझते हैं, वक्त आने पर भाग खड़े होते हैं।' २३

यदि संवादों को समझने में किसी तरह की जल्दबाजी न की जाय, गहराई से समझा जाय तो ऊपर से सतही लगे संवादों में भी यथार्थ की कटुता का चिन्निवेश है। ऐसी स्थिति में अविनाश चन्द्र के कथन में जहाँ एक तरफ नाटक की गम्भीर परख फलकती है, वहीं दूसरी तरफ परख की अनिश्चय वृत्ति भी—'इस प्रकार के संवादों का यदि तात्त्विक विश्लेषण किया जाय, कई जगह को विवर्णात्मकता भी सार्थक लगी है। लेकिन इसके बाद भी 'हानूस' भाषा-संरचना के स्तर पर संक्षिप्तता और संयम की माँग करता है।' २४ इस कथन में फिर उन्हें शायद अपनी मूल सुधारने की जरूरत महसूस होती है—'हानूस की युनावट में फेलाव है, जिसका कारण भी ऊपर बताया गया है, लेकिन बिहाराव जैसी कोई बात नहीं है। बल्कि 'हानूस' में क्या और शिल्प की जैसी बन्धित दिशाई पड़ती है, उसे हिन्दी नाटक के लिए कूटा ही कहा जायेगा।' २५

यदि कलाकार की रचनात्मक-कर्म के साथ - साथ अपने अस्तित्व को नकारना पड़ता है—'बल्लि साहिब, मैं आपके साथ चलाँगा। मैं आपके पीछे - पीछे, एक बफादार कुँटी की तरह, आपके कदमों में लौटता हुआ चलाँगा। - - - क्योंकि मैं एक दिन घड़ी बनायी थी—^{२६}तो इसके मूल में परतन्त्रता है। सपना के साथ (हानूस जैसा) कलाकार रहकर अपने रचनात्मक उपेक्षाधित्व का निर्वाह नहीं कर

सकता । सामाजिक यथार्थ की तह उकेरने के साथ नाट्यकार ने यह बहुत बड़ी बात कही है । भीष्म साहसी द्वारा रचना के महान उद्देश्य की पूर्ति के लिए कर्मा का उठाया जाना, सामाजिक संघर्ष को सर्वात्मक भाषा देना, उसके लिए चिन्ता, सहानुभूति और कलाकारों के साथ हुई ज्यादाती के प्रति सद्भाव की अभिव्यक्ति सही और साहसी कदम है इसमें सन्देह नहीं ।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- भीष्म साल्मी : हानूश : द्वितीय कंक : पहला दृश्य : पृष्ठ - ३७-३८
तीसरा दृश्य : पृष्ठ - ६६
- २- - वही -
- ३- - वही -
- ४- - वही - द्वितीय कंक : दूसरा दृश्य : पृष्ठ - ५५
- ५- - वही - प्रथम कंक - पृष्ठ - १३
- ६- - वही - पृष्ठ - ३
- ७- - वही - तृतीय कंक : पहला दृश्य : पृष्ठ - ७३ - ७४
- ८- नरनारायण राय : आधुनिक हिन्दी नाटक एक यात्रा दशक : पृष्ठ - २८३
- ९- भीष्म साल्मी : हानूश : तृतीय कंक : पहला दृश्य : पृष्ठ - ७७
- १०- सं० शिवप्रसाद मिश्र : भारतीय ग्रन्थावली : प्रथम खण्ड : पृष्ठ - १७३
- ११- भीष्म साल्मी : हानूश : दौ शब्द : पृष्ठ - १
- १२- -वही- तृतीय कंक : पहला दृश्य : पृष्ठ - ८३-८४
- १३- गोविन्द चातक : आधुनिक हिन्दी नाटक भाषिक और लैंगिक-
संरचना : पृष्ठ - ६३
- १४- भीष्म साल्मी : हानूश : तृतीय कंक : दूसरा दृश्य : पृष्ठ-१०२
- १५- सं० नाम्दार सिंह : बालोका : कंक-६६ जुलाई - सितम्बर १९८३ : पृष्ठ-६८
- १६- - वही - पृष्ठ-६५
- १७- भीष्म साल्मी : हानूश : द्वितीय कंक : पहला दृश्य : पृष्ठ-४१
- १८- - वही - पृष्ठ-४०-४१
- १९- दिनमान १६ मार्च १९७७, चुनाव विशेषांक : पृष्ठ - ५४
- २०- भीष्म साल्मी : हानूश : द्वितीय कंक : दूसरा दृश्य : पृष्ठ -४६-४७
- २१- - वही - पृष्ठ -४४
- २२- - वही - पृष्ठ-५१-५२
- २३- - वही - द्वितीय कंक: पहला दृश्य : पृष्ठ - ४०
- २४- सं० नाम्दार सिंह : बालोका : कंक ६६ जुलाई-सितम्बर १९८३, पृष्ठ-६८-६९
- २५- - वही - पृष्ठ-६६
- २६- भीष्म साल्मी : हानूश : तृतीय कंक : पहला दृश्य : पृष्ठ - ६०

॥ सर्वेश्वर दयाल सक्सेना : बकरी ॥

मानव जीवन को व्यंहीन बनाने वाली समस्याएँ, जो स्वयं उसी द्वारा निर्मित हैं और उन व्यं - सन्दर्भों के नये निर्माण में सर्जात्मक चिन्तन यदि कहीं मिलता है तो 'बकरी' (सन् १९७४) में। व्यं - सन्दर्भ की नवीनता के लिए परम्परागत मान्यताओं को चाहे बाधार रूप में ग्रहण करना पड़ा हो या पूर्णतया बला, इसमें बाधुनिक नाटककारों को किसी प्रकार की बाधित नहीं। मूल बात है व्यं निर्माण द्वारा उद्देश्य की पूर्ति, जो साहित्य और जीवन दोनों से सम्पृक्त है। 'बकरी' में स्वाधीनता के बाद की सामाजिक और राजनीतिक कठोरता का अहसास मात्र नहीं, बल्कि उसके प्रति आधारण शीघ्र और सार्थक जीवन की तलाश है।

समकालीन जीवन को जड़ बनाने में जिन अतर्नाक स्थितियों का मुख्य योगदान है, उनसे उबरने के लिए सर्जात्मक व्यक्तित्व की सुरक्षा बाधुनिक नाटककार की सबसे बड़ी चुनौती है। सर्जात्मक व्यक्तित्व रचनात्मक क्षेत्र में स्वतन्त्र होगा। तभी वायित्व का निर्वाह सम्भव है। रचनाकार के शब्दों में 'अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता मिलती नहीं छी जाती है। वह माँगो नहीं जाती उसके लिए लड़ा जाता है। रचनाकार के जीवन में यही एक लड़ाई है जो सर्वाधिक मूल्यवान है। यह उसके अस्तित्व की लड़ाई है। यह नहीं है तो वह नहीं है और न ही उसकी रचना है।' 'बकरी' के वारम्भ (भूमिका दृश्य) में अनुभव की तीव्रता और उम्र का रूपायन नट के मंगलाचरण द्वारा हुआ है। उसकी विद्रोही प्रकृति नये मार्ग का अन्वेषण कर लेती है— मंगलाचरण और समकालीन राजनीतिक सन्दर्भ की सम्पृक्ति द्वारा—

सवा भवानी दाहिने सम्मुख रहें गणेश
पाँच देव रक्षा करें, ब्रह्मा, विष्णु, महेश ।
पाँच देव सम पाँच दल, लीं ढाँग की रेश
जिनके कारण ही गया देश बाप परदेश । ?

यहाँ मंगलाचरण का पारम्परिक रूप उतना मुखर नहीं है, जितना सामाजिक राजनीतिक सन्दर्भ का प्रबलतर रूप। 'पाँच देव सम पाँच दल, ली डोंग की रस' में सम्कालिन विघटन की स्थिति की तीव्रता समग्रता से सम्प्रेषित हुई है। दो भाव - स्थितियों को बामो - सामो रखकर समानता स्थापित करना और परिणाम की ओर ध्यान बाकृष्ट करना नये नाटक की विशिष्ट प्रक्रिया है, जिसमें सामर्थ्य शक्ति का उत्पन्न है। 'प्रादेश' तद्भव शब्द है, जिसकी मूल प्रकृति सार्व-जनीन और व्यापक है। कुछ मिलाकर ये पंक्तियाँ लुकात्मक और शक्तिवृत्तात्मक बंधक जाती हैं, किन्तु व्यं प्रेषण में कम नहीं।

नये नाटक में उदात्त चरित्र, उदात्त पटनाओं का प्रत्याहार है। 'स्कन्दगुप्त' और 'पहला राजा' में उदात्त नायक हैं, जिसके कारण उद्यम उदात्त भाषा का समाहार है। उदात्त जीवन का चित्रण समाहार के लिए बहुत सरल नहीं, किन्तु उतना कठिन भी नहीं जितना सामान्य जीवन। 'बाघे बधुरे' और 'व्यक्तित्व' नाटक ठीक से हटकर हैं, क्योंकि उद्यम उदात्त नायक, नाटक की एक विशिष्ट प्रणाली का बहिष्कार कर दिया गया। पर ऐसे नाटक समाज के पक्षकों पर विशेष रूप से केन्द्रित हैं। इस समय ऐसे मध्यमवर्गीय जीवन पर आधारित बहुत से नाटक लिखे गये, जिन्होंने दूसरी लीक का सूत्रपात किया। सर्वेपर का नाटक 'करी' इन सभी नाटकों से बड़ा जम्मा प्रभावशाली रूप प्रतिस्थापित करता है, क्योंकि इसमें सामान्य ग्रामीण जीवन की सामान्य पटनाओं और स्थितियों की विशिष्ट वसिन्धुव्यक्ति है। इससे सम्बन्धित शंका का समाधान नाटककार ने नाटक के प्रारम्भ में कर दिया है—

'यह नाटक न लिखा जाता : (१) यदि हिन्दी में कोई ऐसा नाटक होता जिसमें जनधेतना को लोकभाषा और लोकरूपों के माध्यम से सामाजिक बन्धाय के साथ जोड़ने का एक नया व्याकरण देखने को मिलता। (२) यदि हिन्दी के तथाकथित श्रेष्ठ नाटक बड़े प्रेक्षागृहों, मारी ताम्रनाम और विद्वत् प्रेक्षाक समाज के मुहताब न होते। (३) यदि हिन्दी के नाटककार यशः प्राप्ति न होकर बाम बादमी की पीड़ा, बाम बादमी की जवान में बाम बादमी के बीच लै जाना हिन्दी संगम के लिए बाज बनियार्य मानते।' ३

आँसत जीवन के आँसत अनुभव की समग्रता को चित्रित करने के लिए नाटककार वृत्तसंकल्प है, इसलिए बोलचाल की शब्दावली का व्यापक प्रयोग कर वह अतिरंजित भाषा से बाल - बाल बचना चाहता है। जीवन के जिस क्षेत्र को नाटक में लिया गया है उसी की दुनिया से नाटक की भाषा बनती है। संश्लिष्ट एवं जटिल जीवन के उद्घाटन के लिए भाषा की जटिलता जहाँ आवश्यक है वहीं इसका कुछ अंश देखने को मिलता है और जहाँ आवश्यक नहीं वहाँ वह सीधी भाषा की माव-धारा में प्रेक्षक को आश्लाघित कर देना चाहता है। नट एवं नटी के संवाद में भाषा की अतिरंजना पर गहरा व्यंग्य द्रष्टव्य है—

नट : गठी हुई चीज़ ? समझा नहीं। मतलब कहीं सही सही बात दबा छिपाकर कहने से तो - - -

नटी : हाँ - हाँ, यही मतलब है। इनकी भाषा में इसके लिए वह क्या शब्द है ? कलात्मक - - - सुरुचिसंपन्न।

नटी : कलात्मक यानी डब्बे में डब्बा ? ४

सही बात को स्पष्ट शब्दों में अभिव्यक्त करना उतना बुरा नहीं है, जितना छिपाना। तभी तो नये नाटककार का मुख्य ध्येय है— यथार्थ के प्रतिष्ठापित पदार्थ का उद्घाटन। 'डब्बे में डब्बा' भाषा की विलम्बता पर व्यंग्य है।

'बकरी' में 'जिसकी लठी उसकी भैंस' वाली कहावत पूर्णतया चरितार्थ हुई है। धर्मो रू और वशित्तित जनता मान्य के बाधिन होकर नेता वर्ग की शूरता का शिकार बन गई है। स्वाधीनता के बाद सामाजिक अन्याय अपनी सीमा लाँघ चुका है। धर्मो रू और मान्यवादी जनता की जीविका की एकमात्र सहायक बकरी — जिसके दूध से बच्चे रोटी खाकर मरते हैं— का नेतावर्ग द्वारा हीना जाना, और उसे धन प्राप्त करने का विभिन्न श्रोत जानना अन्याय का चरम रूप है। काम जनता के जीवन का इससे बड़ा उपहास शायद नहीं हो सकता। जीवन का उपहास तो है ही, साथ - साथ इसमें धर्म, संस्कृति के पारम्परिक मूल्यों का लण्डन भी कम नहीं है। नेतावर्ग की स्वार्थीचिप्ता प्रस्तुत उद्वरण में साकार हुई है—

दुर्जन : कर्मवीर ! अब उनके पास कुछ नहीं है । कुछ हैं सारे ।
 कर्मवीर : फिर भी काफी बढ़ावा आ गया ।
 दुर्जन : हाँ, सौ तो ठीक है । पर कुछ और उपाय भी - - -
 कर्मवीर : ठीक कहते हो दुर्जनसिंह ।
 सत्यवीर : उपाय बहुतों हैं, बस बकरी बनी रहे ।
 कर्मवीर : जैसे ?
 सत्यवीर : मैं बकरीवाद पर माणज देने विदेश जाता हूँ । बकरीवाद का प्रचार करूँगा ।

दुर्जन : शाबाश ! बहुत अच्छा विचार है । बकरीवाद और विश्व-शान्ति । मानवता को आगे बढ़ाने का विचार । सारा विश्व हमारा है । ५

पूरा का पूरा संवाद नाटकीय वातावरण को बड़ी गम्भीरता से मुहर करता है और इसका कट्टर बख्सास करता है कि छोटी - मोटी वस्तु में भी स्वार्थी मनोवृत्ति के लोग स्वार्थपूर्ति के विभिन्न तरीके ढूँढ लेते हैं, और उसके साथ किस प्रकार तमाम विकृतियों का झण्डा झुका हो जाता है । उतना ही नहीं धर्म एवं संस्कृति की बनावटी बीट में स्वार्थपूर्ति कर वह उसे और तोसला बनाता है । मोल्लि - माछि जनता ऐसे बाह्वाहम्पर पर विश्वास करके स्वयं को उन छानों के छायी सोंप देती है । फिर भी काफी बढ़ावा आ गया - जनता के मोल्लेपन को व्यञ्जित करता है । जनता की सरलता ने उसकी बुद्धि को कुछ पहले से जड़ कर दिया है और कुछ तो वह स्वयं बनी है, जिसके मूल में उसकी धर्मीय प्रकृति है । अल्पव्यञ्जकारी नेताओं ने जैसी देश को उसके धर्म एवं संस्कृति, दर्शन सच्चिदानन्द के गर्त में गिराने का ठेका ले लिया हो— 'मानवता को आगे बढ़ाने का विचार । सारा विश्व हमारा है—' में इसी की व्यञ्जना है । 'कुछ' 'ठेठ' शब्द है, जिसमें प्राचीन जनता की धर्मीय स्थिति साकार हुई है । यहाँ कुम्भ जटिल है, किन्तु उसकी भाषा नहीं । भाषा के विधान में उलझाव नहीं । कुम्भ की जटिलता और उसका वैविध्य साधारण बोलचाल में जितना सम्प्रेषित होता है उतना कितनी बन्ध रूप में नहीं ।

'बकरी' की क्या - वस्तु जैसे मध्यमगीय कठपुतली से कला है, वैसे उसकी

भाषा साज - सज्जा के किसी रूप में प्रतिबद्ध नहीं। यहाँ से उसकी वायुनिकता की शुरुआत होती है।

नरनारायण राय की व्याख्या इस सन्दर्भ में सराहनीय है— 'बाज जब नाटक सम्बन्धी प्रयोग और उनकी रंगमंचीय स्थितियाँ एक ओर शैलीगत मान-दण्डों और आम आदमी की रोजमर्रा की पीड़ा से कण ऊँचे तबके की व्यवस्थित बोद्धी हुई घुटन में कैद होते जा रहे हैं तो दूसरी ओर खरीक हुई बोद्धिरता का विभाग भी बनते चले जा रहे हैं। ऐसी स्थिति में सर्वस्व दयाल सक्सेना की 'करी' एक सुदृढ़ राहत देने वाले आश्चर्य का कारण बनती है।' ६

एक ओर राजनीतिक प्रस्थाचार और दूसरी ओर प्राकृतिक कौण के बीच पिसता आम आदमी वास्तविक कब तक सीधा बनकर तनाव से मुक्त रह सकता है? नेताओं में फल प्राप्त करने की लालछा 'करी' का केन्द्रचिन्दु है जहाँ से मानव मूर्खों का स्खलन प्रारम्भ होता है और इससे मयानक विवृत्तियाँ जन्म लेती हैं। 'करी' ज्ञान्ति प्रतिष्ठान, 'करी' संरक्षण, 'करी' सेवा संघ, 'करी' मण्डल 'जैसी संस्थाओं के नाम पर गाँव वालों का शोषण आज की व्यवस्था का दूर सत्य है, जो एक स्तर पर मानव मूर्खों के फल का मुख्य कारण राजनीति है इससे अलग कराता है, तो दूसरे स्तर पर उसे दूर करने का उपाय। अथर्व तैजा के शब्दों में यह स्वीकार किया जा सकता है कि— 'दुर्बो राजनीति, वाडम्बर-पूर्ण धोथे धर्म से गँठजोड़ करके आम आदमी के शोषण की ऐसी मण्डल, दूर और अमेय व्यवस्था करती है कि जनता स्वयं को करी बनाकर खुद - ब - खुद अपनी बलि देने की बातुर ही उठती है— यह नाटक इसी विडम्बनापूर्ण स्थिति का चित्रण करता है।' ७ 'करी'— जिसमें आज के यथार्थ की सशक्त अभिव्यंजना है— में एक तरफ नेता का की अज्ञान-स्थिति है तो दूसरी तरफ किसानों की कोमल और निश्चल प्रकृति। पर उन किसानों में दुःखार्क (पिपती और खुबक) है जो अन्धाय का विरोध कर समाजहीन समाज में नयी नेता का प्रसार करता है। नाटक में बापीपान्त नेताओं का अन्तर्द्वन्द्व और किसानों का बापी तनाव तथा किसान और नेता का एक दूसरे के प्रति संघर्ष है।

स्वार्थ और क्षत्रियता की पूर्ति के लिए नेता वर्ग में जो तनाव है उसका संकेत प्रस्तुत उद्धरण में मिलता है—

सिपाही : ढाई साल की छुट्टी हुई सम्झो । लेकिन ठाकुर, वो वॉरत छुटते ही फिर बाली । जेल के सीखों में भी मेरी बकरी, मेरी बकरी चीख रही थी ।

दुर्जन : ढाई साल । बहुत होते हैं । उसके बाद हमें बकरी की जरूरत ? क्यों सत्यवीर ?

सत्यवीर : दो साल में घर भर न जो पार वो है उल्लू ,

कर्मवीर : इससे है अच्छा जब मरे पानी मर चुल्लू ,

दुर्जन : हम मर्द के बच्चे हैं नहीं कोई निठल्लू ,

सिपाही : सदी में हैं बंगलौर तो गमी में हैं कुल्लू । ८

नेता वर्ग का षड्यन्त्र यहाँ निर्मम सत्य को उगारता है । यदि नेता वर्ग अमानदार नहीं है, तो सत्य से सामना भी नहीं कर पाता है । यह विशेष कारण है जिससे वह विपत्ति को जेल में डाल देता है — ' ढाई साल की छुट्टी सम्झो—' और कुछ दिन के लिए बाख्स्त हो लेता है । ' लेकिन ठाकुर, वो वॉरत छुटते ही फिर बाली ' में सत्य से बचने की प्रवृत्ति है । ' जेल के सीखों में भी मेरी बकरी, मेरी बकरी ' चीख रही थी ' वाक्य के मूल में रचनाकार की शौचक के प्रति कथम सहानुभूति रही है । ' बकरी ' के सारे संघर्ष का जड़ नेता वर्ग की ' दो साल में घर भर न जो पार वो है उल्लू ' यह भौतिक लज्जा है । जिसके अन्दर मानवीय गुण हैं वह सही माने में व्यक्ति है । ऐसा व्यक्ति जहाँ सत्य और अमानदारी को जीवन का लक्ष्य मानता है, वहीं पाखण्डी कथाय और भौतिकता की अन्धी दाँड़ में जाने बढ़ने को जीवन का पुरुषार्थ मानता है— ' इससे अच्छा जब मरे पानी मर चुल्लू , हम मर्द के बच्चे हैं नहीं कोई निठल्लू—' बाब सही माने में जो पुरुषार्थ है उसका मायने कल गया है । ' व्यक्तिगत ' के ' वह ' का कथन ' में अमानव बना तो सिर्फ मानव को रखने के लिए ' ९ की तरह । नीचे की पंक्ति ' सदी— - - - - कुल्लू ' ऊपर की तीनों तुलान्त पंक्तियाँ

का साथ देती है। चारों तुकान्त पंक्तियों में इत्सृष्टात्मक अर्थ सीधे सम्प्रेषित होता है। स्तरात्मक अर्थ में यदि कुछ बाधक लाता है, तो रचनाकार का तुकान्तप्रिय होना।

शोणक का जहाँ शोणण के निमित्त तरह - तरह के ल्यकण्डे अपनाने में परेशान है, वहीं शोषित अपनी सरलता एवं सच्चाई के कारण संशयमय जीवन व्यतीत कर रहा है। जो व्यक्ति अधिक सीधा होता है उसे दूसरे के डठ और कपट में सहसा विश्वास नहीं होता। ऐसे में भारतीयों के अन्दर संस्कार का जो तह जमा हुआ है वह कहीं अधिक बाधक है— सामाजिक अन्याय का विरोध करने में। प्रस्तुत उद्धरण ग्रामीण व्यक्तियों के मोलेफन को पूरी सच्चाई से सम्प्रेषित करता है—

दूसरा ग्रामीण : ई लोग का भगवानों से बड़े हैं ?

युवक : हाँ, तबाही में भगवान से भी बड़े हैं।

एक ग्रामीण : तो इनहू के पूजो मैया, जल मा रहि के मार से बेर ?

युवक : हाँ पूजो, पर जूते से।

दूसरा ग्रामीण : ई गरम जू है कक्वा जो चल्काय रहा है। जो बड़ा बन के बाया वह बड़ा बन के रेशा।

युवक : कोई हौटा - बड़ा बनके नहीं बाया। सब बराबर बन के बार।

एक ग्रामीण : ए बेटा, एक ही खेत में न सब धान एक - सा हौत है, न एक बाछि में सब दाना एक - सा।

युवक : लेकिन धान के खेत में सब धान ही हौता है।

दूसरा ग्रामीण : सर फत्वार मी हौत है बेटा।

युवक : (तमतमाकर) हम सर फत्वार नहीं हैं। हम मी इंसान हैं। ~ १०

ग्रामीण जीवन की प्रकृति की विचित्रता के अंजन के लिए रचनाकार ने लोक-भाषा का सुलभत प्रयोग कर अर्थ की धारा को प्रवाहित किया है। कोई भी चीज

एक सीमा तक ठीक होती है, जब उसका वायरा ज़ीमित हो जाता है तब उसका रूप भ्रूष हो जाता है। शोषण जीवन जितना सरल है उतना ही भयंकर। समस्याओं के अन्धकार से वह नहीं घबराता, जितना संघर्ष से। 'ई लोग भावानों से बड़े हैं—' में किसानों के जीवन की सरलता व्यंजित होती है, जिसमें किसी प्रकार का अनावटीपन नहीं। 'हाँ पूजा, पर चूते से ' में आज के युवा वर्ग की मनःस्थिति मुखर हुई है और यही रचनाकार का मुख्य उद्देश्य है। अन्धकार के दमन का एक मात्र उपाय है— संघर्ष। यह यदि सम्भव है तो युवा वर्ग द्वारा। व्यंजित के अन्धकार में जो भावना गहराई से जम चुकी है, वह आसानी से नहीं निकल सकती और यह उसके शोषण का एक कारण बन गया है— 'तो इनहूँ के पूजा मैया, जल मा रहि के पार से बैर ?' धान का बिम्ब शोषक और शोषित का अन्तर, समाज की अव्यवस्था शोषित जीवन की सरलता और उत्तम परिध्याप्त मय के संश्लिष्ट वर्ग को एक साथ मूर्त करता है, किन्तु वहीं समता स्थापित करने के लिए इस बिम्ब को अन्य रूप में मोड़ देना— 'लेकिन धान के तैल में सब धान ही होता है ' रचनाकार की प्रखर प्रतिभा का परिचायक है। 'हम सर पत्तार नहीं हैं। हम भी इनसान हैं ' में आक्रोश की गर्माहट है। यही रचना का मूल कथन है— इनसान को इनसान मल्लूख करवाना और मानवता का संवार करना।

शोषक और शोषित दोनों वर्गों के (अलग - अलग) संघर्ष की परिणति एक भिन्न रूप में होती है और यही 'बकरी ' की उपलब्धि है—

सिपाही : वोट की तोड़फोड़ कोई तोड़फोड़ नहीं ?

युवक : फूट है। हमने अपनी भीतर तोड़फोड़ की, वह भी पूरी नहीं। बाहर कुछ नहीं किया।

सिपाही : यह राख़्दोह है।

कर्मवीर : इसकी सजा के लिए मुहम्मदमा भी ज़रूरी नहीं, जानता है ?

युवक : जानता हूँ। आप बकरी की पूजा इसलिए कराते हो ताकि सब बकरी बन जाएँ। मैं बकरी नहीं हूँ। किसी की बकरी नहीं बनूँगा।

सिपाही : नहीं साठे तु मैडिया है। ' ११

‘ तोड़फोड़ ’ शब्द पिछले ‘ इंसान ’ का पूरक कर्म है। दोनों ने रचनाकार के व्यक्तित्व को निरूपित किया है। जो इंसानदा रचनाकार है वह सबसे पहले अपने बापसे संघर्ष करता है और तब सर्जना करता है। ‘ तोड़फोड़ ’ जहाँ बधुरोप का प्रतीक है, वहीं उसमें रचनात्मक संघर्ष की अन्त सम्भावना है, क्योंकि टूटी फूटी वस्तु को प्रेताक जोड़ता है— कल्पना के माध्यम से। ‘ तोड़फोड़ ’ में एक ओर सर्जक का व्यक्तित्व है, तो दूसरी ओर शोषित व्यक्ति का प्रतिरूप।

‘ फूठ- - - - - किया ’ में यदि करुण भावना है, तो सम्भावना भी कम नहीं है— जीवन और रचना की तरह। गहराई से विचार करें तो पायें कि छहरी वातावरण में रहकर रचनाकार गाँव की स्मृतियों के चटपटे रूप को प्रस्तुत नहीं करता (जैसा कि आम तौर पर होता है) वरन् सर्जनात्मक भाषा में वह सामान्य जीवन के विशेष रूप को प्रस्तुत करता है। व्यक्ति साधारण है, किन्तु उसकी यथार्थ स्थितियों की व्यंजना साधारण है। इस साधारणता का मुख्य कारण किसी एक पहलू को गौत्वान्वित करना, गरीबी, उन्हें विशिष्ट जानने की धोयी प्रक्रिया या उनके यथार्थ और कल्पित जीवन को दबाकर कलात्मक पक्ष को उजागर करना नहीं है। उन्हें ऐसे यथार्थ परिप्रेक्ष्य में देखा गया है, अनुभव किया गया है, जिसमें शोषक द्वारा उसका स्मरण किया जा रहा है। यह साधारण से ऊपर उल्लिखित भी है कि साधारण जीवन का निर्वाह करने के लिए जिन- जिन विशेष स्थितियों का सहारा लिया गया है— कमी अत्यधिक सहनशील बनकर, कमी माध्यवादी बनकर, तो कमी अकेले प्रतिरोध करने— इन सबसे रचनाकार की पैनी दृष्टि इनकार नहीं करती, वरन् इन्हें सूक्ष्मता से फकड़ती है। विनीता अवाह का कल्प उस संघर्ष में अविस्मरणीय है— ‘ तीनों व्यक्तियों द्वारा एक गाँव की निर्दोष औरत की बकरी हड़पने, वापस माँगने पर उसे अज्ञानता की मदद से भारत सुरक्षा अधिनियम के अन्तर्गत कैद में बन्द करने से नाटक की गलबाल चारों ओर राजनीतिक प्रभुत्व और पीड़ा फैलते हुए काम आदमी को बिल्कुल बेलायत होकर आइती है। एक बड़ी बात यह है कि यह काम आदमी किसी नाटकीय रूपान्वित के साथ उपस्थित नहीं है। ‘ १२ स्वयंसेवा का संघर्ष ’ कही ’ में अविज्ञान सीमा का संस्पर्ध कर चुका है। इसके लिए आवश्यक है, सर्वप्रथम स्वतन्त्र अस्तित्व का होना। ‘ में

बकरी नहीं हूँ। किल्ली की बकरी नहीं कूँगा— में स्वतन्त्र बस्तित्व की चिन्ता व्यापक स्तर पर है।

‘बकरी’ में मौन की मुक्त प्रवृत्ति प्रेताकाँ के लिए गहन व्यंग्यमणि की तलाश की गुंजाइश झोड़ती है। नाटक में जितना पात्रों के संवाद का महत्व होता है उतना मौन का भी। उदाहरण के लिए कुछ संवित्तों की जा सकती हैं, जिनमें मौन का मुक्त रूप विद्यमान है—

युवक : यह सब बेकार का नाटक है, फरेब।

शिवाजी : नाटक है ? और यह नाटक कम्पनी तेरे बाप लौल गये हैं।

तेरे खिशाब से यहाँ सब घूरिये पसते हैं ? बुनियाँ का सबसे बड़ा जीवन्त है बन्ना।

युवक : और सबो बड़ा विजय भी। पैसा और ताकत जिसके पास है - - -

कर्मवीर : जानते हो, यह बकरी मैया का बादेश है।

युवक : जानता हूँ बकरी भी बाप है, मैया भी बाप है, बादेश भी बाप। १३

आज के मौक्तिकावादी समाज में सब कुछ पैसा और ताकत पर टिका हुआ है— चाहे वह मानवीय रिश्ते हों, न्याय हों, या धर्म। पैसा और ताकत न्याय को क्या, धर्म एवं संस्कृति के रूप को परिवर्तित कर सकते हैं (शिवाजी की सही)। ‘बकरी’ का ‘बकरी शान्ति प्रतिष्ठान’, ‘बकरी सेवा संघ’, ‘बकरी मण्डल’ जैसे संस्थान बाह्याडम्बर धर्म की बाड़ में जन सामान्य का शोषण सामान्य हो गया है। ‘पैसा और जन जिसके पास है - - -’ के बाद मौन में जो बात प्रकट है वह यही (उपयुक्त) है। जन सामान्य की चिन्ता का शिकार बनने की सम्भावना अधिक है ‘बकरी’ के रचनाकार में। इसके अतिरिक्त यथार्थ में कर्ने उदात्तचित्त को वहन करने का उत्साह, जीवन की घटनाओं को देखने की सक्रिय दृष्टि, पवाने की कोशिश और बाउम्बर के प्रति विदुष्यता की ऐसी शक्ति मौजूद है, जो उसे खतरों की सम्भावनाओं से बचा लेती है। ‘तेरे खिशाब से यहाँ सब घूरिये बसते हैं’ में ‘घूरिये’ शब्द अशिष्ट है, किन्तु जिसके दिल में क्या नहीं है, उदारता नहीं है, मानवता है ही नहीं तो वह शिष्टाचार का शब्द कहाँ से हूँगा ?

क्तः भाषा पात्र की मःस्थिति के अनुकूल है ।

प्रेषणीयता बाधुनिक नाटक का विशेष गुण है, कहीं मौन द्वारा तो कहीं हरकत द्वारा । जितना शब्दों में गम्भीर एवं सम्प्रेषण की समस्या है उतना हरकत में भी । ' बकरी ' में हरकत की भाषा का बहुत अधिक प्रयोग नहीं किया गया है (' ऊसर, ' ' ताँवे के कीड़े, ' ' तीन अपाहिज ' की तरह) किन्तु जितना भी प्रयोग हुआ है वह भाषा की ऊँचता में तत्प्रयोग प्रदान करता है—

' ग्रामीणों का मुँह लटकाये मंच पर प्रवेश । सब चुपचाप आकर सड़े हो जाते हैं ' ।

विपती : (कातर दृष्टि से देखती है । कोई उससे बाँस नहीं मिलाता ।) तुम सब कसार्त हो ।

पहला ग्रामीण : अब, दुख न करो । दूसरा बकरी के जतन कीन्ह जाई ।

विपती : खैर्या कम है ? उहाँ कौनों साय लैई ।' १४

मुँह लटकाने में ग्रामीणों का पराजय भाव छिपा हुआ है । ' विपती का कातर दृष्टि से देखना ग्रामीण जीवन को अपनी छार का अस्वास्त बखाना है । ' कोई उससे बाँस नहीं मिलाता—' अन्त में ग्रामीण को अपने शोषण में की गई गलती - अत्यधिक सहनशीलता, भाग्यवादिता (जो परोप में अपने शोषण का कारण बन रहा है) का कटु अनुभव होता है । ' अब, दुख न करो । दूसरा बकरी के जतन कीन्ह जाई ' में पश्चात्ताप का भाव है । ' खैर्या कम है ? उहाँ कौनों साय लैई—' पंक्ति में शोषक का की तरफ संकेत है । क्तः यहाँ जीवन का विस्तारपरक चित्रण इतना महत्त्वपूर्ण नहीं है—बाहे वह मध्यमगीय हो या बाँसत करीय या अन्य— जितना अनुभव की सम्पत्ता । डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी के कथन से बाधुनिक रक्ताकार और रक्ता दोनों को सम्झने में मदद मिलती है—

' वे विशिष्ट अनुभव के अंज के लिए विशिष्ट जीवन का प्रत्याहार करके साधारण, बाँसत जीवन से अपनी वस्तु चुनते हैं । इस तरह वे मानव जीवन के किन्हीं विशिष्ट महिमामय पक्षों को महत्त्व न देकर, समूचे जीवन की ही प्रक्रिया को

सार्थकता देते हैं। उनके लिए जीवन श्रृंगार, युद्ध या वीरत्व के अनुभव के बाद भी स्थगित नहीं होता। इस सामान्य जीवन की पहचान नो लेखकों की रचना - प्रक्रिया का विशिष्ट अंग है, जो सम्कालीन समाजवादी और जनतान्त्रिक पद्धतियों में निश्चय ही अधिक प्रातिशील और तात्त्विक दृष्टि है। १५

एवंस्वर की जो सबसे बड़ी विशेषता लक्षित होती है वह है— व्यार्थ स्थितियों से साक्षात्कार। ऐसा व्यार्थ जिसमें नाटककार समाश्वीन मात्र नहीं बना है, उसे सह रहा है, अनुभूति की कर्ताटी पर कस रहा है और सर्जन कर रहा है। वह व्यार्थ में अपने रचनात्मक उद्देश्य को पहचान रहा है और पूरा कर रहा है। वह अपनी जिम्मेदारी अंततः कर्तीय जीवन को बाधार मानकर यदि पूरी कर रहा है तो पूर्ण रूप से सक्रिय होकर। यह सक्रियता संवादों की क्षमता और ठोस रूप में देखी जा सकती है—

“ अब भी कुछ समझे आप लोग ? आप लोगों ने ककरी को देवी माना। बाढ़ में सारा गाँव बह जाने दिया पर बासरम को नहीं डूबने दिया। गाँव की जमीन खोद - खोदकर बासरम की जमीन ऊँची करते रहे। सूखा पड़ा, खुद मूखे रहे, घर का आष बासरम को दे बाए। बासरम में दावते उड़ती रहीं, खुद मूखों मरते रहे। फिर उन्हीं लुटेरों को कंधों पर बैठाकर देश की जागजोर घमा बाए। अब भी कुछ समझे आप लोग ? ” १६

यहाँ सीधे - सीधे संघर्ष की प्रेरणा देने के बजाय रचनाकार सर्वप्रथम व्यार्थ स्थितियों को उकेरकर ग्रामीण किसानों की उस मानसिकता को तैयार करने का उद्यम करता है, जो शोषण के चक्र में फिसे जाने का बादी हो गया है— अपनी अत्यधिक सहनशील एवं सहज प्रकृति के कारण। अन्तिसाँध्य और बहिसाँध्य दोनों से स्पष्ट है कि तत्कालीन स्थितियों के प्रति उनमें विरोध का स्वर अधिक है आक्रोश की अपेक्षा। ऐसी सजा दृष्टि जीवन - स्थितियों की इन्दात्मकता को उसी रूप में व्यक्त करती है, कभी विस्मृत नहीं करती। “ बासरम ” लोक भाषा का शब्द है, जो अशिक्षित, कम शिक्षित किसान के अनुकूल है। पूरी की पूरी

पंक्तियाँ शोषित वर्ग के प्रति सहानुभूति जगाती हैं, परम्परा से अप्रेरणा लेकर। इस सन्दर्भ में नाटककार का विचार स्मरणीय है— 'शब्द को पहचानने की और फिर संवाद की स्थिति बनाये रखने की ताकत मुझे परम्परा से मिलती है और फिर उस ताकत के सहारे इनसान पर वास्था और उसकी मुक्ति का प्रयत्न मेरा इतिहास - बोध है। इस तरह मैं क्यों लिखता हूँ और जाने क्यों लिखूँ उसका जवाब मुझे दे दिया जाता है मेरी उस बेला के द्वारा जो कभी मरी नहीं है।' १७

यदि कहना मानवीय वृत्ति है तो न कहना भी। शब्दों में व्यर्थ जासानी से प्रकट हो जाता है, किन्तु मौन रखकर भावभाव को प्रकट करने की प्रणालि उससे अधिक महत्त्व रखती है। आधुनिक नाटक की स्थिति यही है। जहाँ संवादों में वर्तनात्मक व्यं की चिन्ता है वहीं संवादों के अन्तर्गत में भी। 'कर्मवीर' नाटक में इस स्थिति का बहिष्कार नहीं—

कर्मवीर : चुने जाते ही हम तुम्हारे गाँव की सड़क पक्की करा देंगे। सड़क पर पानी नहीं भरेगा।

युवक : (स्वात) सब यही करते हैं।

ग्रामीण : और घर में सड़क ?

कर्मवीर : उधम करो घर में भी नहीं भरेगा। अच्छा पाशवाँ, जय-हिन्द। हमें दूसरी समा में जाना है। १८

इसमें राजनीति के बाह्य परिवेश का व्यर्थ नहीं वरन् उसके अन्तर्गत का व्यर्थ है, जिसमें नेताओं के शोषण-क्रम में फिसे जाते हुए व्यक्ति की वेदना और क्षीम है। 'चुने जाते ही हम तुम्हारे गाँव की सड़क पक्की करा देंगे। सड़क पर पानी नहीं भरेगा' में व्यर्थ का बाह्य परिवेश है, जिसमें नेताओं का कौट वाश्वासन और परिवेश को चकाचौंध करने की प्रवृत्ति प्रबल है। अंतर्गत में स्वार्थ-लिप्सा है। इस स्वार्थ की पूर्ति होते ही फूटा वाश्वासन ताल पर रख दिया जायेगा। इस वाश्वासन में भी सत्य से साप्तात्कार की हिम्मत नहीं है। यही कारण है कि घर से अधिक चिन्ता सड़क की है। 'सब यही करते हैं' और 'सड़क पर पानी नहीं भरेगा' के बीच रक्ताकार ने इस व्यर्थ के संश्लिष्ट और

विभिन्न रूप को व्यंजित किया है। यहाँ स्वात का नया रूप है, जिसकी बहि-
व्यक्ति मंत्र पर सभी पात्रों के बीच हुई है। भारतेन्दु और प्रताप के पात्र स्वात
तब बोलते हैं जब मंत्र पर अकेले रहते हैं, किन्तु यहाँ की स्थिति अलग है।

नये नाटककार के समस्त कुतूहलों का विभिन्न रूप है। नाट्य साहित्य
में प्रचलित अब तक के सीमित अनुभव के धारे से विशिष्ट उनके समग्र रूप को लेना
और दूसरी तरफ संश्लिष्ट और तनावपूर्ण असाध्य न जीवन को उसी संश्लिष्टता
के साथ चित्रित करना। यदि अनुभव जटिल है तो उसकी व्यंग्यता भी जटिल होगी,
पर सरल भाषा में। दूसरी रचना समस्या में जूझने की सक्रिय कोशिश 'बकरी'
में है। लोकसम्पृक्ति के माघ के साथ अज्ञान-अधिकांश का पाचित्य बल करना और
साधुगिरि संवेदना में असाध्य करना एक जटिल कार्य है— रचनाकार के लिए, किन्तु
अपनी व्यंग्यता अपनी भाषा में 'बकरी' में हुई है। इसमें वस्तु और शिल्प का
सामन्वय है, जो रचनाकार की विशेष उपलब्धि है।

'बकरी' के रचनाकार ने अपनी परिचित बाजाम्बता को सम्यता में
उत्थाहित किया है। युवक शोणित पात्र का बुद्धिजीवी पात्र है जो बाज के दूर
यथार्थ, व्यवस्था की चालाकियों, नेताओं की कूटनीतियों और विलासितों से संघर्ष
करता हुआ दिताई पड़ता है। नाटककार नाटक में सामाजिक अत्याचारों का निर-
मात्र नहीं करता, बल्कि वह उन समस्याओं से रचनात्मक स्तर पर उड़ता है, जिनसे
सामाजिक विलासितों के चक्र को बल मिलता है। अतः सामाजिक विलासितों के
प्रति हटपटाहट, बेवैनी, गुस्ता, बाजोश में उसकी सही चिन्ता सुसर हुई है—

युवक : फिर चुप क्यों रहे ? कहा क्यों नहीं कि बकरी विपती की
है उसे दे दी जाए। विपती हथकड़ी पहने रोती - पिटलाती जा रही थी।
रास्ते में मैं - - -

दूसरा श्राभीण : बरे ! भावान के नांव छे लिखि तो काव करिष ?
कहिनि, बकरी नाव है, देवी है, देवी का मान होवै के चाहे, अरु हम का कहिनि
देवी के मान न होय ?

युवक : हमारा ही जूता हमारे छे चिर ?

एक ग्रामीण : बरे अब कौन प्रपंच करे, ऊ कहिन देवी है हम मान लिहा ।

युवक : प्रपंच उन्होंने किया या आपने ?

दूसरा ग्रामीण : उनका प्रपंच ऊ जानें, भगवान जानें । भगवान उनका देखि हैं ।

युवक : भगवान, भगवान । क्या उसी की वजह से यह हालत है हमारी ।

औरत : अब भगवान के न गरिजावो । - - - १६

‘ करी ’ में जिस वातावरण का चित्रण किया गया है वह सौन्दर्य के द्वारा चतुर्विध को वृत्त करने के लिए नहीं और न तो रक्षाकार को गाँव के प्रति पाक्षिक दृष्टि के कारण । इसके विपरीत ‘ करी ’ में उन आवों का, उपेक्षित जीवन का, उसकी पीड़ा का चित्रांकन है, जो ग्रामीण जन जीवन में प्रति-घटित हो रहा है— फिर - - - - - में - - - ।’ भाषा का उत्स भी वहीं से प्रमादित होता है । अतिरिक्त होना उतना बुरा नहीं है, जितना अतिरिक्त आस्तिकता से उत्पन्न मयमित रूप— ‘ भगवान के नांव है लिखित तो काव करित ।’ अपनी अतिरिक्त प्रकृति के कारण अहित शोषण के विभिन्न रूप को जैसे एकदम निष्क्रिय होकर भोग रहा है और न्याय के लिए सुधारा ईश्वर पर आश्रित है— ‘ उनका प्रपंच ऊ जानें, भगवान जानें । भगवान उनका देखि हैं ।’ ‘ भगवान, भगवान । क्या उसी की वजह से यह हालत है हमारी’— में अतिरिक्त आस्तिकता से अपनी रक्षाकार की क्षमता है । वह नहीं चास्ता कि जाम जनता आस्तिक होकर सब कुछ को निर्विरोध फेलती जाये और सामाजिक विरातियाँ विकसित हों । यदि विरातियाँ से समाज को मुक्त करना है, तो उसका डटकर विरोध एक मात्र रास्ता है । ऐसा नहीं होता अस्थिर सम्कालीन सामाजिक स्थिति के प्रति खिन्नता व्यक्त की गई है, जो नाजायब नहीं है । सामाजिक अन्याय को वह तमाशकीन बनकर नहीं देखता, उल्टे उल्टे कधीनी होती है— संवेदनशील रक्षाकार की तरह । ‘ हमारा ही जूता हमारे ही सिर ’ कहावत में ग्रामवासियों की दयनीय स्थिति सुहरित हुई है और नाटक जीवन्त बना है ।

जिना अतिरिक्त, सत्य जितना संश्लिष्ट और गहन होगा, उसे संकित करने

वाला रूप भी सृजन की विविध प्रक्रियाओं के बीच से कायांतरित होगा, पर होगा वह जीवन का यथार्थ पक्ष । ' बकरी ' में प्रयुक्त पद्य - भाषा में नयी कविता का मिजाज़ है, जिसमें नाटकीय और बोल्डाल के रूप का वरावर निर्वाह हुआ है । संस्कृत, पारसी और लोक सम्पृक्ति के मूल में ' बकरी ' एक राजनैतिक व्यंग्य नाटक है, इसलिए सबसे अधिक वाकचित करता है इसका व्यंग्य रूप—

‘ मिमियाने में भी जिकके है
 देवत्व की वाणी
 उसकी राँ में होगा ही
 कर्मत्व का पानी ।
 सल्ले को जोर जुल्म
 जिसे राजी जानिए
 वह गोश्त मला कैसे
 उसे माजी जानिए ’ २०

गाँधीजी ने भारतीय संस्कृति के अन्तर्गत और बहिर्गत रूप को बदल दिया— नवीन ऋण देकर और सम्कालीन सामाजिक प्रश्नों से जूझकर । सक्रिय प्रतिरोध और रचनात्मक कर्म गाँधी की मूल प्रकृति थी । पर काल के प्रवाह के साथ उसका नाज़ायज़ फायदा उठाया जाने लगा । ' बकरी ' इसका साक्षी है । नेताकार्ण उसमें सबसे अधिक शामिल है, जो हाथ पर हाथ रखकर शोषण से अपनी ज़ुबान शान्त करने का वादी रहा है । ऐसे शोषकों के लिए संस्कृति स्वं मूल्य सब कुछ मजक हो गया है । ' बकरी ' ग्रामीण जनता की प्रतीक है । जहाँ स्वयं की माग्य एवं फावान के ख्वाले कर हर तरह की प्रताड़ना को सहा जा रहा है । उस शोषित समाज की अन्तर्वृत्ति है— निरी निष्क्रियता । ' सल्ले को जोर जुल्म । जिसे राजी जानिए, वह गोश्त मला कैसे । उसे माजी जानिए '— में बकरी के साथ - साथ भारतवासियों का यथार्थ रूप है । एक महान कर्मयोगी जिसने तात्कालिक और कालातीत होने के साथ - साथ संस्कृति को उन्नति के उच्च शिखर पर बाहूढ़ किया था, ऐसे प्रभावशाली चरित्र से (शोषक) समाज ने किस प्रकार प्रेरणा ग्रहण कर मानव मूल्यों का समूल नाश किया ? यह प्रश्न विचारणीय है । ऐसी स्थिति में

एक समाज के सम्पन्न लोग एक दूसरे का यन्त्रित शोषण और उन पर (कु) शासन कर रहे हैं, तो संस्कृति के जड़ से नाश होने के अतिरिक्त और कोई परिणाम नहीं दिखाई देता। यह बात तब और विचलित कर देती है जब समाजमयिक खतरा किसी बाहरी व्यक्तियों द्वारा नहीं लाया गया है। महान मरिच यदि मटके को रास्ता दिखाने में समर्थ नहीं हो पा रहा है जिसे व्यथित बने अनाथे चक्रव्यूह से मुक्त हो सके तो निश्चय ही पुरातन संस्कृति की जाह रस (' यह गौरव मला केने । उसे भाजी जानिए ') का रूप विराट् हो सकता है।

इस नाटक में प्रयुक्त काव्य भाषा में व्यंग्य की अपेक्षा हतियुतात्मकता के दर्शन भी होते हैं, जो एक वर्ण देकर विछिन हो जाते हैं। इसके मूल में रचनाकार की लोकोन्मुखी दृष्टि हो सकती है। वक्तव्य में कविता होने की सम्भावना रहती है इससे इनकार नहीं किया जा सकता, पर उसके साथ जो अतिरिक्त प्रभाव रहता है वह है— कवि दृष्टि।

‘ बकरी को क्या पता था मरक बनके रहेंगी
अपने खिलाये फूलों से भी कुछ न कहेगी ।
उसके ही सुं के रंग से इतराया गुलाब
दे उसकी मौत जाती हर दिल अजीब स्वाव । ’ २१

हतियुतात्मकता के अलावा इसमें खेदना है, जो स्थिति की गम्भीरता को मार्मिक अर्थवत्ता देती है। ‘ उसके - - - - - स्वाव ’ में शोषक वर्ग पर व्यंग्य है। पूरी की पूरी पंक्तियों में वर्तमान की पीड़ा है, कराह है।

‘ बकरी ’ में सबसे अधिक बात जो खटकती है वह है फुरावृत्ति। बौद्धिक ऐय्याशी, प्रतीकों की जटिलता शिल्पात्त चमत्कार और भाषा की कारीगरी ने इस नाटक की भाषा को सर्जात्मक मुक्ति दी है, किन्तु फुरावृत्ति ने नहीं। यह सही है कि फुरावृत्ति में जमेतना से निःसृत लोकभाषा की उन्मुक्तता है। विनीता अण्डाल का कथन कुछ अंश तक अशय ठीक है—

‘ नाटक की प्रकृति ही ऐसी है कि शिल्पात्त अभाव का बाग्रह उसकी

उन्मुक्तता और मोलेफन पर अांक्षित प्रभाव डाल सकता है ।^{२३} आज जब कि साहित्य में कम बोलकर अधिक अांवाचा प्रेषित होने की बात हो रही है, तब शब्दों की अनावश्यक पुनरावृत्ति अस्याभाविक अश्य प्रतीत होती है, भले ही उसके मूल में लोकान्मुक्तता ही रचनाकार की । इस सन्दर्भ के निर्देश के लिए प्रस्तुत उद्धरण फाँप्त है—

‘ मुझे मिल गई मिल गई
मिल गई रे
मुझे मिल गई , मिल गई
मिल गई रे ।’^{२३}

‘ बकरी ’ वाँसत जीवन का जीवन्त नाटक है इसलिए जन सामान्य की भाषा पर विशेष दृष्टि रही है रचनाकार की । प्रतीक का सटीक प्रयोग समूहान में देता जा सकता है—

‘ खेत न दाना
कूप न पानी
केकरो हजुरे दरज करूँ
गांधी बाबा तोरे चरन बरख करूँ
बकरी मैया तोरे चरन बरख करूँ

† † † † †

उनके महलिया
सोना बरसे
जम जम का मैं करव करूँ ’^{२४}

‘ बकरी ’ शौचक वर्ग के लिए उमाम सिद्धियों की प्रतीक है । शौचक वर्ग की छोटी से छोटी आवश्यकताओं से लेकर बड़ी से बड़ी आवश्यकताओं तक, चाहे जीविका निर्वाह की हो या देश पर प्रभुत्व जमाने की, सभी की पूर्ति बकरी द्वारा

होती है, चाहे इसका कुप्रभाव पराजित रूप में पहले जन सामान्य पर ही क्यों न पड़ता हो। यहाँ ककरी को सम्बोधित किया गया है, किन्तु व्यंजना है— शोषक वर्ग पर। ऐसे में शोषित वर्ग की पीड़ा उभरती है, जो सामाजिक यथार्थ की गहरी अनुभूति का या यथार्थ के उत्परोत्पर गहन होते व्यर्थों की गहरी अभिज्ञता का परिणाम है। दोनों (शोषक और शोषित) का जीवन कितना विषम है इसका सख्त अनुभव उद्वरण के प्रथम और द्वितीय चरण से हो जाता है। एक के लिए जीवन की गाड़ी को खींचने की समस्या है— ' खेत न पाना । कूप न पानी— ' तो दूसरे के जीवन में धन का बम्भार है— ' उनके महलिया । सोना बरसे । ' ' जनम जनम का मैं करव कैं— ' में पुनर्जन्म पर विश्वास है। शोषित वर्ग के लिए पुनर्जन्म कितना माने रहता है यह रचनाकार अच्छी तरह जानता है। असाध्य पीड़ा में वह (शोषित) अपने मन को सम्फा मर लेता है। शोषित और पुनर्जन्म की सन्निधि में जिन व्यर्थों की अभिव्यंजना हुई है वह प्रेताक को काल चिन्ता के मँवर में ढोड़ देती है। वाक्य शृंखला में जन सामान्य की जानी पहचानी लय है, जो अर्थ संगठन को शक्ति प्रदान करती है।

शासन जिसके ऊपर देश की सुरक्षा का भार है उसके स्वाधीन लोग अपनी स्वार्थ की पूर्ति के लिए समाज में तमाम विकृतियों को जन्म देते हैं और धर्मी रुजना की कमजोरी पहचानकर उसे अपनी दुष्वी राजनीति का शिकार बनाते हैं। ऐसे शासन में एक नेता के भाषण द्वारा समकालीन राजनीति की यथार्थ भाँकें मिलती हैं—

' यह घटती एक चारागाह है जिसकी घास जितना ही राँदी उतना ही पनपती है। हमें यकीन है कि हम आप सब मिलकर इस हरियाली को खत्म नहीं होने देंगे। अपनी - अपनी चाँचो लुटे ढोड़ दीजिए। चरें, मस्त रहें। फिक्र की कोई बात नहीं।

† † † † †

' वी ही नियम हैं, दाँत तेज और मख़त हों, घास शरी और कोमल हो, फिर

धरती चारागाह से ज्यादा कुछ नहीं हो पायेगी । रूढ़ी जिर, इस जनता, इस चारागाह के नाम पर - - - २५

यहाँ सामाजिक और राजनीतिक परिप्रेक्ष्य में एक जोर जीवन की जटिलता व्यक्त हो रही है, तो दूसरी ओर उससे मुक्ति पाने के लिए रक्ताकार का व्यंग्य-वाण और खीम भी । राजनीति के कारण समाज जितने तनावों से गुजर रहा है, उतनी दृढ़ता और क्रोध से रक्ताकार ने अपने - वाफ़ी व्यक्त किया है । चारागाह, घास जैसे शब्दों द्वारा सम्कालीन व्यर्थ की जटिलता का संक्षिप्त बिम्बांकन है, जो सपाट कथन द्वारा सम्भव नहीं । ' अपने - अपने चौपाये खुले छोड़ दीजिए । चरें, मस्त रहें - मैं शोषक या सम्कालीन नेतावर्ग की स्वार्थ-लिप्सा की तरफ गहरा व्यंग्य है । ' चरना ' क्रिया को जिस ढंग से यहाँ सन्दर्भित किया गया है उससे इन पंक्तियों की व्यंग्यता जीवन्त हो उठती है । दूसरा उद्धरण आम लोगों के सामाजिक - राजनीतिक अनुभवों का निचोड़ पेश करता है । ' वो ही नियम हैं, दाँत तेज और मजबूत हों, घास हरी और कोमल हो, फिर धरती चारागाह से ज्यादा कुछ नहीं हो पायेगी - बिम्ब शोषणमूलक व्यवस्था का फटाफूट करता है । ' दाँत तेज और मजबूत हों ' में शोषक की तरफ रक्ताकार का कर्मीर व्यंग्य है । ' घास हरी और कोमल हो - ' में शोषित की तरफ संकेत है । यह सम्बोधन शैली में अभिव्यक्त भाषण है कि ' तीन - अक्षरिण ' में प्रयुक्त भाषण है (' - - - अब हम आज़ाद हो गये हैं, गुजामी की जंजीरें हमने तोड़ डाली हैं - - - - - ') । ' तीन अक्षरिण ' का भाषण बलप्रीवी है, जबकि ' ककरी ' के वृत्त में कर्मीर का यह उम्मा वक्तव्य दीर्घकीवी है - उसका त्रेय वृत्त में प्रयुक्त बिम्ब - प्रक्रिया को है । सम्बोधन शैली वाला होते हुए भी यह पूरा उदाहरण भाषण के सतहीपन से सप्रयास बचा है । इन पंक्तियों में जीवन के एकदम ताजे अनुभव को सूत्रबद्ध किया गया है । अनुभव का बिम्ब में निरूपण प्रेक्षक की समसामयिक व्यर्थ का बोध कराता है ।

' ककरी ' में रक्ताकार ने कुछ ध्वन्यात्मक शब्दों का प्रयोग किया है, जिससे जटिल व्यर्थ का वातावरण प्रतिबिम्बित हुआ है । यह सदा और शोषक

काँ की कृष्टि का परिणाम है—

ॐ गोली बोले घाय - घाय
 जनता बोले काय - काय
 नेता बोले माय - माय
 हर गली में साय - साय ॐ २६

यों तो इन पंक्तियों में शक्तिगुणात्मक व्यंजन सन्निहित है, किन्तु इसकी ध्वन्यात्मक सम्भावना ध्यान वाकृष्ट करती है इससे इनकार नहीं किया जा सकता। घाय-घाय, काय काय, माय माय शब्दावली सम्कालीन परिवेश को संश्लिष्ट रूप में सामने लाती है। ऐसे परिवेश में यदि शोणित जनता भयाक्रान्त है तो उसका उठीक शब्द भी रचनाकार के पास है—साय साय। अतः शब्दों के इस सुसंगत और तुकान्त प्रयोग से शोणित और शोणक दोनों की बटिल स्थिति का आभास होता है।

शोणकों द्वारा जनता पर किये गये अत्याचार, ती से सामाजिक अन्तर्विरोध और दुर्निवार वात्सल्यवर्ण की व्यंजना के लिए विभिन्नदुमारा अन्वय को 'ठण्डी भाषा' (तीन अपाह्न्य में प्रयुक्त) यदि एक मात्र सही भाषा जान पड़ी तो सर्वेश्वर दयाल सक्सेना ने इन व्यर्थ अन्तर्विरोधों का चित्रण जीवन्त मंगिमावों की ऊष्मा से युक्त भाषा में सम्भव किया। भाषा ठण्डी हो वा ऊष्मा से युक्त यह एक बात है, पर उसकी सम्प्रेषण क्षमता कितनी है यह अधिक महत्वपूर्ण बात है। 'बकरी' में जिस व्यर्थ बोध की सर्जना की गई है वह रचनाकार के लोक जीवन के निकट अधिक से अधिक ले गया है, वहीं से उसने शिल्प, भाषा, व्यंग्य ग्रहण की है। इस परत को और मजबूत करती है कविता नागपाल की विचारधारा—'बकरी' का शिल्प लौचपूर्ण है। इसे नौटंकी और पारसी थियेटर के शैलीगत प्रवाह में बाँधा गया है। लेकिन जहाँ नौटंकी में साहसिक घटनाएँ, पौराणिक और ऐतिहासिक प्रसंगों के अतिरिक्त रूप आम जनता को खेदित करते हैं, वहीं 'बकरी' का विशेष कर्ण्य उसे पारम्परिक नौटंकी शैली से थोड़ा-सा छटाता हुआ एक ती सा सामाजिक व्यंग्य बना देता है। इस व्यंग्य को और भी ती सा बनाने के लिए नाटककार ने पारसी संमन और पुरानी नौटंकी की लोकप्रिय

धुनों का उपयोग किया है, जिसके लिए माया की आम मुहावरोदारी और व्या-
त्मकता एक बुनिगाद का काम करती है। २७ अतः आम जीवन, और लोकभाषा
और लोक रूपों के माध्यम से सामाजिक अन्धकार को प्रस्तुत करने की सुन्दर योजना
रचनाकार की आधुनिक वृत्ति को पोषित करती है। 'बकरी' की सबसे बड़ी
विशेषता है— सर्वग्राह्य होना। 'अन्धेर नगरी' की तरह यह जितना आम
व्यक्ति के लिए उपयुक्त है उतना बौद्धिक वर्ग के लिए। जमी प्रेक्षकों को अपने -
अपने ढंग से अंधविश्वास तोड़ने की गुंजायत है 'बकरी' में। जैसे यह अपने रूप में
स्वतन्त्र है वैसे व्यक्ति के लिए भी। दीर्घ प्रेक्षागृह, दृश्य सज्जा, जटिल प्रकाश
व्यवस्था, अत्यधिक अस्वाभाव्य आदि व्यक्तियों की क्लिष्ट विशेष परिधि में आबद्ध नहीं।

आम शोषित जनता बकरी की तरह पीड़ा सहन करती हुई यदि जीवन का
रास्ता तय कर रही है, तो वहीं अपनी नियति नहीं मान बैठती। उसके अन्दर
एक सीमा के बाद आशा की ज्योति प्रकाशित होती है, जिसकी परिणति अन्धकार
जिन्दाबाद के साथ होती है। सर्वेश्वर जैसा सृजनात्मक सम्पन्न रचनाकार यदि
अपने लेखन के क्षेत्र में स्वतन्त्रता का पता धर है, तो सृजनात्मक उद्देश्य उससे उल्टा नहीं।
यह उनकी आधुनिकता का सूचक है। सृजनात्मक शक्ति बकरी जैसी निर्विकार भाव
से जीवन जीती जनता के अन्दर नववेतना जागृत कर सकती है और समाज को नया
रूप दे सकती है। अन्तिम गायन का संकेत इसी तरफ है—

बहुत ही चुका जन हमारी है बारी,
कदल के रसों ये दुनिया तुम्हारी। २८

ये पंक्तियाँ 'अन्धा युग' के अन्तिम कलागायन (पर एक तत्व है बीज रूप
स्थित मन में। साहस में, स्वतन्त्रता में, नूतन सपन में) से मिलती हैं— रचना-
त्मक उद्देश्य की दृष्टि से। शोणक के अन्धकार और दिन - दिन बढ़ते अन्धकार से
भयाक्रान्त जिन्दी, जो बढ़ होती जा रही है और बकरी की (जो शोणकों द्वारा
गाँधी जी की मानी हुई है) हिंसा के बाद 'कदल के रसों ये दुनिया तुम्हारी'
आगामी नवीन समाज का प्रतीक है और इससे उल्टा अर्थ में रचनाकार की प्रामाणिक
सृजनात्मक शक्ति का प्रतीक है।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- सर्वेश्वर दयाल सक्सेना : पूर्वाह्न (नि० अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता) पृ०-५
- २- - वही - बकरी : मूमिका दृश्य : पृष्ठ - ६
- ३- - वही - पृष्ठ - ५
- ४- - वही - पृष्ठ - ११
- ५- - वही - पृष्ठ - ४०
- ६- सं० डॉ० नरनारायण राव : हिन्दी नाटक और नाट्य समीक्षा : पृष्ठ-६
- ७- जयदेव लोणा : समकालीन हिन्दी नाटक और रंगमंच : पृष्ठ - २८
- ८- सर्वेश्वर दयाल सक्सेना : बकरी : पृष्ठ - ४२
- ९- डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाकुर : व्यक्तित्व : नवां दृश्य : पृष्ठ - ६५
- १०- सर्वेश्वरदयाल सक्सेना : बकरी : पृष्ठ - ३५ - ३६
- ११- - वही - पृष्ठ - ४७ - ४८
- १२- सं० - नरनारायण राव : हिन्दी नाटक और नाट्य समीक्षा (नि०
विनीता श्यामल : पृष्ठ - ६५
- १३- सर्वेश्वर दयाल सक्सेना : बकरी : पृष्ठ - ४६ - ४७
- १४- - वही - पृष्ठ - ५६
- १५- डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : हिन्दी साहित्य की अज्ञात प्रसूतियां : पृष्ठ-७
- १६- सर्वेश्वर दयाल सक्सेना : बकरी : पृष्ठ - ५६
- १७- - वही - बालीफना त्रैमासिक ब्रेल - जून एवं जुलाई -
सितम्बर १९७६ : पृष्ठ - ६
- १८- - वही - बकरी : पृष्ठ - ४६
- १९- - वही - पृष्ठ - ३२ - ३३
- २०- - वही - पृष्ठ - ५१
- २१- - वही - पृष्ठ - ६०
- २२- विनीता श्यामल (निबन्ध) हिन्दी नाटक और नाट्य समीक्षा
(सं० नरनारायण राव) पृष्ठ - १११

- २३- सर्वेश्वर दयाल सक्सेना : ककरी : पृष्ठ - १५
 २४- - वही - पृष्ठ - २६
 २५- - वही - पृष्ठ - ६१
 २६- - वही - पृष्ठ - ५०
 २७- कविता नागपाल ककरी (निर्देशक की बात) पृष्ठ - ६ - ७
 २८- सर्वेश्वर दयाल सक्सेना : ककरी : पृष्ठ - ६३

॥ सुरेन्द्र वर्मा : नायक सल्लायक विदूषक ॥

रंगान्धोल की नयी - नयी समस्याओं और जीवन की जटिल समेदनाओं से सर्जनात्मक संघर्ष के कारण बाधुनिक नाटककारों में सुरेन्द्र वर्मा प्रमुख हस्ताक्षर हैं । ' नायक सल्लायक विदूषक ' (सन् १९३२) गुप्ताकालीन इतिहास पर आधारित है, पर अन्य ऐतिहासिक नाटकों की तरह इसमें अतिवाद की उपेक्षा की गई है । सुरेन्द्र वर्मा की ऐतिहासिक दृष्टि न तो ऐतिहासिक चरित्र को प्रतिष्ठित कर सांस्कृतिक धेतना को जागृत करना है और न उस चरित्र का मनोविश्लेषण । ' नायक सल्लायक विदूषक ' जैसा नाटक लिखने का उद्देश्य स्वयं नाटककार के शब्दों में— ' मैं आशावादी हूँ— जो इस प्रकार के नाटक होने दीजिए— इससे जनता की रुचि का भी परिष्कार और संस्कार होगा । ' १

वास्तविक जीवन के बोलचाल के अनुरूप संभाषणों की संरचना ' नायक सल्लायक विदूषक ' में मिलती है, जिससे नाटककार और प्रेक्षक का अन्तर मिट जाता है । यही गुणवत्ता नाटक की विशेष उपलब्धि बन जाती है—

महामन्त्री : सब प्रबन्ध ठीक चल रहा है नाट्याचार्य ?

सूत्रधार : जी हाँ, महोदय ।

स्थापक : बाप निश्चिन्त रहें ।

महामन्त्री : प्रेक्षाकोषप्रवेश में बैठने की क्या व्यवस्था है ?

सूत्रधार : वही- - - - श्वेत स्तम्भ के सामने ब्राह्मणका, लाल स्तम्भ के निकट पात्रियवर्ग, पश्चिमोत्तर भाग में पीले स्तम्भ के पास वैश्य-समुदाय और उत्तर - पूर्व में नीले स्तम्भ के समीप शूद्राण - - - ' २

बोलचाल की सामान्य शब्दावली रंगकर्णियों को प्रेक्षक समूह से अलग नहीं करती । नाटककार की रंगमंच - सम्बन्धी सम्कालीन गहन अनुभूति इस बोलचाल के लहजे में जैसे साकार हो रही है ।

अत्यन्त विषम परिस्थितियों के बीच कलाकार जीवन के सूत्र और समेदना ' नायक सल्लायक विदूषक ' में विद्यमान हैं— यह जीवन पारम्परिक रूप में पल्लवित

होता है— हर्ष— विवाद, वाशा— निराशा के बीच से संक्रमित होकर । विदूषक ही या सूत्रधार कोई एक दूसरे से अलग नहीं है और न तो एक दूसरे के प्रति उन्धारा है । सभी एक सूत्र में बाँधे हैं । यहाँ एक बेड़ी आत्मीय रिश्ते की तलाश है । संकर्मियों की नित्य नयी - नयी समस्याओं को फेलने की क्षमता उसके चरित्र की विशिष्टताम उपलब्धि है—

‘ आपने कोई नयी बात नहीं कही है— मैं भी यह जानता हूँ, लेकिन क्या करूँ । - - - - वह इतना लोकप्रिय है कि दर्शक दूसरे अंक तक उसकी प्रतीक्षा नहीं कर सकते — चिल्लाने लाते हैं, मुँह से गर्दम की धानियाँ निकालने लाते हैं । पहले अंक में मंगलाचरण के अलावा और कोई जगह नहीं, जहाँ उसे कुछ क्षणों के लिए मंच पर लाया जा सके । - - - ’ ३

‘ मैं भी यह जानता हूँ, लेकिन क्या करूँ ’ में रचनाकार की विवशता पूर्व ही उठी है जो किसी एक की न होकर प्रत्येक रचनाकार की बन जाती है । ‘ गर्दम ’ संस्कृत शब्द है और यह भाषा की सजात्मक क्षमता में अमिवृद्धि करता है । ऐसे में सुरेन्द्र वर्मा के नाटक पर आरोप लगाना अज्ञान है— ‘ सुरेन्द्र के नाटकों में कथ्य की प्रधानता है । उन्होंने अपने विचारों के अमिव्यक्तिकरण पर ही विशेष बल दिया है । इसीलिए पात्रों के चरित्र उभर नहीं सके हैं । अज्ञातपात्र पात्र भी साधारण बनकर रह गये हैं और उनकी स्वयं की विशिष्टताएँ दब सी गई हैं । ’ ४

‘ नायक सजात्मक विदूषक ’ में रचनात्मक संघर्ष को आत्मसात् करने और अमिव्यक्तिकरण करने तथा उसे नये - नये रूपों में मुहर करने की हटपटाहट है । यह द्रष्टव्य है—

‘ कपिञ्चल : बाब जी भी बात होगी, नाटक के पहले होगी । नाटक के बाद आप और आपका व्यवहार — दोनों बदल जाते हैं ।

सूत्रधार : यह स्कास्क तुम्हें क्या हो गया है ?

कपिञ्चल : स्कास्क ? - - - - क्या पिछले छह नाटकों से मैं आपसे ज्यादा यह प्रार्थना नहीं करता वा रहा हूँ कि अब विदूषक की भूमिका में नहीं करना चाहता ? क्या पहले आपने यह नहीं कहा था कि आप इस बात पर विचार

करें ? क्या बाद में आपने यह क्वन नहीं दिया था कि आप मेरा कुरूप स्वीकार कर ली ? ५

सर्वात्मक तनाव के इन विविध रूपों को वास्तविक स्थितियों के सन्दर्भ में व्यंजित करने से पंक्तियाँ अधिक विश्वसनीय बन गई हैं । ' वाज जो भी बात होगी, नाटक के बाद आप और आपका कलाकार—दोनों बदल जाते हैं— यह कलाकार के जीवन का क्रूर उत्पत्ति है, जिससे यह गिर्य उलझता रहता है । ' क्या विदूषक की भूमिका में नहीं करना चाहता ? क्या पहले आपने यह नहीं कहा था कि आप इस बात पर विचार करेंगे ? ' ऐसे परिवेश में जहाँ एक कलाकार दूसरे को आधुनिक नेताओं की तरह झूठा आवाहन देकर प्रभित करना चाहता है वहाँ खीमर मानवीयता के पत्र में एक विकल्प के रूप में सशक्त हथियार का कार्य करती है । ' क्या आपने यह क्वन नहीं दिया था कि आप मेरा कुरूप स्वीकार कर ली ? ' यह पंक्ति संतकारी मानसिकता में अन्तर्निहित नैतिक मूल्यों के प्रति विरक्ति भाव को नहीं जागृत करती, बल्कि आतंरिक भाव को उपजाती है । इन पंक्तियों में द्वन्द्व और संघर्ष की जैसी अज्ञानता सहज स्वं सशक्त भाषा में हुई है वह धोपी न होकर आनुभूतिक स्तर पर वर्णित की गई है ।

सर्वात्मक तनाव की यह विशेष सन्धिति है, जिसमें जीवन की ऊब समाहित है और सभी को इस दशा से गुजरना पड़ता है चाहे वह कलाकार हो या सामान्य जन । ऐसे में भाषा आधुनिक संवेदना का विस्तृत रूप ग्रहण कर सकी है तो कोई आश्चर्य नहीं । यदि प्रेक्षक के अन्दर इस तनाव के प्रति अज्ञानभूति जागृत होती है तो इसका श्रेय उसकी सर्वात्मक भाषा को है । इस सन्दर्भ में राजेन्द्र कुमार की अवधारणा संगत है— ' सुरेन्द्र के नाटक सही रूपों में वाज के नाटक हैं क्योंकि उनका हर पात्र सम्कालीन जीवनानुभव की सामैदारी में वाज के मधु के साथ है । ' ६ ' नायक सलायक विदूषक ' का कृष्ण अक्ष प्रस्तुत है—

' एक कारण तो यही है कि इस पात्र से मैं बुरी तरह ऊब चुका हूँ । इसकी भूमिका एक ऐसा मोदक है, जिसमें केवहीं चार निगला है, लेकिन जो बार-बार मेरे सामने आ जाता है— वही रूप, वही आकार, वही गन्ध, वही स्वाद । - - -

नाट्यशास्त्र के प्रतीक कलाकार के लिए नाटक बख़तरा है, क्योंकि उसका पात्र बख़तरा है, पात्र का व्यक्तित्व बख़तरा है । ७

भाषा संरचना के दो रूपों— तत्त्व एवं विम्यात्मक—में व्यर्थ की फ़ड़ अतिरिक्त नहीं है, बल्कि अधिक रोचक है । ' इसकी भूमिका एक ऐसा मॉडक है, जिसे मैं कहीं बार निगाह है ' में विम्व है जो विदूषक के चरित्र को बड़े सुन्दर ढंग से सम्प्रेषित करता है । व्यर्थ के संवेदनात्मक क्लेश के बावजूद इन पंक्तियों का केन्द्रविन्दु हृदयपूर्ण आत्मिक मोदशा है जिसे आत्मसंघर्ष के नाम से सम्बोधित किया जा सकता है— ' लेकिन जो बार - बार मेरे सामने आ जाता है— वही रूप, वही आकार, वही गन्ध, वही स्वाद । ' जब के दूसरे परास्तर पर ये पंक्तियाँ आस्थितिवाद का विरोध करती हैं— चाहे वह सामाजिक स्तर ही या कलात्मक ।

' नायक अनायक विदूषक ' में प्रयुक्त मॉन की सुख वृष्टि रचनाकार को अत्यधिक आघात होने से बचाती है । प्राचीन नाटकों (हिन्दी एवं संस्कृत) से जो अधिक बोलों की रीति बनी आ रही थी वह क्लासिकल नाटकों में समाप्त हो जाती है । मॉन द्वारा पटिपत्र और संश्लिष्टार होती अनुश्रुति के रूप को प्रेताक साक्षात्कृत करता है । प्रस्तुत उद्धरण में ऐसी प्रक्रिया देती जा सकती है—

' (तत्प्राण) और तब राज्य के लिए है । - - - - फिर कल के दिन कोई फ़ीरु आ जायेगा, तो कर्म के लिए होगा । फिर पार्यों के दिन कहीं का नाट्यव्यर्थ आ जायेगा, तो कल के लिए होगा । - - - - यह दुश्चक्र कभी नहीं टूटेगा कीमान् । निर्णय लेना ही होगा । ' ८

यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि विदूषक की भूमिका की सार्थकता या निरर्थकता की यह चिन्ता नाटककार के लिए नाटक लिखने या अपनी कला पल्लान बनाने का साधन पर तो नहीं है ? अधिकतम तब तक यह सम्भव है कि उसने अपना कला स्थान निर्धारित करने के लिए इस तरीके का इस्तेमाल किया ही । पर यह बड़े आत्मविश्वास के साथ कहा जा सकता है कि सुरेन्द्र वर्मा ने उस नवीन तरीके द्वारा, नाटक और संभव सम्बन्धी अपनी चिन्ता को वास्तविक, सामाजिक,

राजनीतिक सन्दर्भों में अभिव्यक्त किया है। कपिंजल के शब्दों में प्रतिरोध किया गया है शौचक के जातकपूर्ण दुर्व्यवहार से ग्रसित सामाजिक, राजनीतिक व्यवस्था का— 'यह दुश्चक्र कभी नहीं टूटेगा श्रीमान्। निर्णय लेना ही होगा।' ऐसी व्यवस्था के प्रति तीक्ष्ण व्यंजना है, जिसमें लोग दूसरों को तो कर्तव्य पथ का बोध कराते हैं, पर स्वयं उससे कौर्सी दूर— 'बाँर जब राज्य के लिए है। - - - - फिर कल के दिन कोई धर्मगुरु वा जायेगा, तो धर्म के लिए होगा। फिर परसों के दिन कहीं का नाट्याचार्य वा जायेगा, तो कला के लिए होगा।' यह तीक्ष्ण व्यंग्य ठोस राजनीतिक, सामाजिक सन्दर्भों से उत्पन्न हुआ है, जो चिन्ता की लहर में डालकर किनारे लाता है निर्णयात्मक पिवेक द्वारा।

नाट्यभाषा की सर्जनात्मक क्षमता हरकत से अन्तर्बद्ध होकर ही विकसित हो सकती है। समकालीन नाटक में यदि हरकत का कलात्मक संयोजन न होता तो वह रचनात्मक महत्त्व वर्जित करने से वंचित रह जाता। 'नायक उल्लासक विदूषक' में हरकत का प्रयोग परिस्थितियों एवं पात्रों की मानसिकता को प्रासंगिक आधार देने के अभिप्राय से किया गया है। यद्यपि 'नायक उल्लासक विदूषक' की भाषा में हरकत की योजना कम देखी जा सकती है इसका मुख्य कारण यह है कि इसमें वाज के कलाकार मन के अन्तर्विरोधों और जीवनगत व्यवहारों की भाषा में प्रतिफलित होते दिखाने की चेष्टा की गई है। राजेन्द्र कुमार की विचारधारा ठीक इसके अनुकूल है— 'सुरेन्द्र के इन दोनों नाटकों ('सेतुबन्ध', 'नायक उल्लासक विदूषक') में पठनीयता का अफ़सोसजनक अतिरिक्त वैशिष्ट्य भी है। अतिरिक्त इस अर्थ में नहीं कि वह नाटक के अर्थ से सर्वथा अलग है बल्कि इस अर्थ में कि उसका सीधा सरोकार उन संकर्मियों से है जो रंगमंचों की नयी-नयी समस्याओं से जूझ रहे हैं। सामान्य पाठकों से भी अधिक अपनी पठनीयता की अपेक्षा इन नाटकों को उन लोगों से है जो नाट्यानुभूति को मंच के माध्यम से दर्शक तक संप्रेषित करना चाह रहे हैं।' *^६ 'नायक उल्लासक विदूषक' में कलात्मक संयम की अनिवाय नहीं सम्पन्न गया है। प्रस्तुत उद्धरण में नाट्यभाषा की अवस्थिति देखी जा सकती है, जिसमें स्वाभाविक हरकत का समावेश है—

'नाट्याचार्य, सारा काम ठीक चल रहा है न? - - - - की सीधा कि

पहले स्वयं वाश्वस्त हो लूँ । - - - - सोनापति शक्तिशाली को राख्यशल में छोड़कर
 बाया हूँ । वे सन्ध्या वन्दन कर रहे हैं । - - - - (बापिल विराम) आप
 लोग रुक क्यों गये ? कुछ बर्न्यास कर रहे थे न ? - - - - तो कीजिए ।
 (कुछ पीछे हट जाता है । मुस्कान सहित) हाँ तो बायं कपिजल । तनिक देरी
 आपका अतिक्रमण - - - - (विराम । कुछ वाशंका ने) क्या बात है ? आप
 लोग चुप क्यों हैं ? ~ १०

जात्मानुभूति को जब नाटक के धरातल पर एक व्यापक सन्दर्भ देने का प्रयास
 होता है तो वहाँ यह आवश्यक हो जाता है कि रचनाकार की अनुभूति और अमि-
 व्यक्तित्व में दूरी न हो, यह दूरी वास्तविकता को फूटी न सिद्ध करती हो ।
 ' नायक सल्लायक विदूषक ' में भाषा का ठोस और क्षिप्र रूप देखा जा सकता
 है जहाँ से उसकी जला पहचान बननी शुरू होती है—

' नहीं महोदय । नाट्यशाला आपका अरुंजन करती है, आपको सार्थक
 नाट्यानुभूति देती है, जीवन के प्रति आपके बोध को गहरा बनाती है, इसलिए उसके
 किसी गतिरौध को हटाना आपका कर्तव्य है । ' ११

यहाँ अनुभव के तात्कालिक और वैयक्तिक सन्दर्भ एक दूसरे के समानान्तर बन
 गये हैं । ' नहीं महोदय । नाट्यशाला आपका अरुंजन करती है, आपको सार्थक
 नाट्यानुभूति देती है, जीवन के प्रति आपके बोध को गहरा बनाती है—में मूल्यों
 के स्वीकार की स्थिति है और इस स्वीकृति में सामाजिक विश्वास जाने के लिए
 सर्वप्रथम नाट्यशाला की विशेषताओं की ओर ध्यान बाकृष्ट किया गया है ।
 विशेषता ही कर्तव्य भावना को प्रेरित करने के लिए पर्याप्त है । रचनाकार की
 इस संश्लिष्ट अमिव्यक्ति के मूल में है आस्था, जिसके सहारे वह उस मानव शक्ति का
 स्तवन करना चाहता है जो रंगमंच की समस्त समस्याओं के विरुद्ध कर्तव्य की ज्योति
 प्रज्वलित कर सके— ' इसलिए उसके किसी गतिरौध को हटाना आपका कर्तव्य है । '
 ' नहीं महोदय ' द्वारा समाज को सम्बोधित किया गया है ।

' नायक सल्लायक विदूषक ' की भाषा में उदात्ता का दिग्दर्शन होता

है, जो सांस्कृतिक वास्था के सूत्र से निष्पन्न हुई है। इस प्रयोग के केन्द्र में है कलात्मक समृद्धि की प्रबल चिन्ता। नाट्य भाषा को आमिजात्य काने में उसका प्रमुख योगदान है। विभिन्न पात्रों का शपथ ग्रहण करना इसका सर्वत प्रमाण है—

- चन्द्रवर्धन : कहिए - - - मैं कुमारमट्ट - - -
 कुमारमट्ट : मैं कुमारमट्ट - - - -
 चन्द्रवर्धन : गीता की शपथ लेकर कहता हूँ - - -
 कुमारमट्ट : गीता की शपथ लेकर कहता हूँ - - - -
 चन्द्रवर्धन : कि इस विवाद पर मैं जो कहूँगा - - - -
 कुमारमट्ट : कि इस विवाद पर मैं जो कहूँगा - - - -
 चन्द्रवर्धन : वह मेरी अन्तरात्मा का निर्णय होगा - - - -
 कुमारमट्ट : वह मेरी अन्तरात्मा का निर्णय होगा - - - -
 चन्द्रवर्धन : केवल सब होगा - - - -
 कुमारमट्ट : केवल सब होगा - - - -
 चन्द्रवर्धन : और सब के अतिरिक्त कुछ भी नहीं होगा - - - -
 कुमारमट्ट : और सब के अतिरिक्त कुछ भी नहीं होगा - - - - १२

‘नायक उल्लासक विदूषक’ में प्रयुक्त काव्यात्मक भाषा दो रूपों में दृष्टिगत होती है— एक तो ‘अमिज्ञान शकुन्तल’ नाटक खेलने के लिए उससे छि गई पंक्तियाँ (‘जि - - - - - प्रभात’) और दूसरी ‘नायक उल्लासक विदूषक’ के अपेक्षित रूपों को उजागर करने के लिए। पहली भाषा - यौक्ता गम्भीर अवधारणा के अंजन के लिए नहीं हुई है। ऐसी पंक्तियाँ ‘अमिज्ञान शकुन्तल’ नाटक के अमिज्ञान को जागे बढ़ाती हैं और साथ - साथ ऐतिहासिक अन्वयता को बनाये रखती हैं। समकालीन नाटक के बीच ऐसी भाषा संरचना एक नवीन प्रयोग का उन्मेष है। काव्यात्मक भाषा विधान के दूसरे रूपों का साध्य प्रस्तुत उद्घरण है—

‘कुमारी अम्बरमाला ! - - - - जो कभी वसन्ततिना बनाकर नार वधु की मोहक हवि पा छेती है, कभी शकुन्तला के रूप में निश्चल सौन्दर्य की प्रतिमा हो

जाती हैं, कभी आसन्नता बनकर कलाविलासी व्यक्तित्व को वाणी देती हैं, कभी प्रीपदी के रूप में लटे बिलाराये प्रतिहिंसा की उपलपाती ज्वाला बन जाती हैं । १३

प्रस्तुत उद्धरण चारित्रिक विविधता की समीक्षा को परिपूर्य करता है, जिसके लिए कर्पिण्ड केवै है । कर्पिण्ड की प्रसूत समस्या एकरसता की है और इन 'कुमारी - - - - - जाती हैं' पंक्तियों द्वारा उसकी अनीय दशा के प्रति अधिक कलङ्का उत्पन्न होती है । 'नार वधु की मोक्ष हवि,' 'निश्चल सौन्दर्य की प्रतिमा,' 'कलाविलासी व्यक्तित्व,' 'प्रतिहिंसा की उपलपाती जीम' का रचनात्मक भाषा चित्रण चरित्र को मूर्त करती है उतना सघन अभिनय कला के लिए प्रेरित भी ।

'नायक सजायक विदूषक' में नवीन शोधार्थी की तरफ परापर ध्यान दिया गया है इसलिए क्लृप्त की अधिकतम बाधार ग्रहण कर सकी है । इसका मुख्य कारण यह है कि कोई भी जो व्यक्ति विधा जब किसी विशेष सौंदे में बाध रहती है तो उसकी रचनात्मक उपयोगिता में सन्देह उत्पन्न होने लगता है ।

सुरेन्द्र वर्मा की रचनात्मक दृष्टि इन परिस्थितियों में कम जाती है । इस दृष्टि का प्रामाणिक रूप सूक्ष्मर द्वारा कथित एक पंक्ति है— 'एकरसता से बचने के लिए क्या यह बच्चा नहीं होगा, जब इस बार छोटे - छोटे केश रहें ।' १४ एकरसता की इस समस्या से बचने के कारण 'नायक सजायक विदूषक' में विभिन्न मंगिमार्ग दृष्टिगोचर होती हैं, जिसमें रुद्धियों से मुक्ति है और जैसे आधुनिक खेदना द्वारा पुष्टि मिलती है । इस सन्दर्भ में काव्यात्मक भाषा नाटक की माणिक प्रक्रिया में अनिवार्यता सिद्ध हुई है—

' - - - - हम सत्ताधारी के स्वभाव के विशेषज्ञ । उनके उतरते-चढ़ते तापमान के स्वाददाता । - - - - उसकी बादलों के सन्दर्भग्रन्थ । - - - - उसकी रुचियों - अरुचियों के मानक कोण । - - - - हम वह प्राचीर हैं, जो उसे घेरें हुए हैं ।' १५

काव्यात्मक भाषा का विधान नाटक में एकरसता को मिटाने मात्र के लिए नहीं किया गया है, बल्कि इसके द्वारा क्लृप्त की जटिलता अभिव्यक्त हुई है ।

‘ राजाधारी के स्वभाव के विशेषण ’ में कुमारभट्ट के चरित्र का विश्लेषण हुआ है और साथ - साथ नाटककार की रुचि का भी । इस भाषिक प्रक्रिया में सुन्दर रूपक की जो सृष्टि होती है वह कर्मता को गहरी और दीर्घकालिक बनाती है—

‘ जादू की सन्ध्या ग्रन्थ; ’ रुचियों - अरुचियों के मानककोण ।’

‘ नायक उल्लासक विदूषक ’ के रचना - विधान का महत्वपूर्ण पक्ष है— व्यंग्य । जीवन के अन्तर्विरोधों का उद्घाटन उसके बिना नहीं हो सकता । अतः अटल विरोधों और व्यवहारों पर आघात करने के लिए व्यंग्य को आवश्यक समझा गया है । व्यंग्य - विधान जिस उल्लासक संयम की माँग करता है वह मौजूद है—

‘ नायक उल्लासक विदूषक ’ में । कविमाल के संवाद में तीक्ष्ण व्यंग्य को देखा जा सकता है—

‘ - - - - - वार में मनोविश्लेषक होता, तो इस बात की व्याख्या इस तरह करता कि जो लोग अपने वास्तविक जीवन में कितनी न कितनी कष्ट तक मेरी भूमिका को जीते हैं, वे मंत्र पर मुझे देखकर मेरे ऊपर हँस लेते हैं— क्योंकि कौन इतना सच्चा है, जो अपने आप पर हँस सके ?’ १६

‘ नायक उल्लासक विदूषक ’ मूलतः एक है, पर उसके व्यक्तित्व के तीन पक्षों का परिवर्तन परिस्थितियों के अनुसार होता रहता है—

- - - - - ‘ जब कण्व के आश्रम में दुष्यन्त का प्रेम - व्यापार चलता है, तब शकुन्तला के लिए वह नायक है, जब हस्तिनापुर में वह अपनी गर्भवती पत्नी को पहचानने से मना कर देता है— अमानित, लांछित शकुन्तला माग्य के मारोंसे जैसी झोड़ दी जाती है, तब क्या दुष्यन्त उल्लासक नहीं हो जाता ? और जब अन्त में वह शकुन्तला के पैरों पर गिर कर क्षमा - याचना करता है, तब क्या उसकी स्थिति किसी विदूषक से भिन्न है ?’ १७

एक व्यक्तित्व के विभिन्न पक्ष सम्कालिन जीवन में अन्तर्व्याप्त अज्ञानता को विश्लेषित करते हैं । प्रश्नवाचक वाक्य — ‘ जब हस्तिनापुर में वह अपनी गर्भवती पत्नी को पहचानने से मना कर देता है— अमानित, लांछित शकुन्तला माग्य के

भरोसे छोड़ी छोड़ दी जाती है, तब क्या दुष्पन्त खलाक नहीं हो जाता— वही साथ - साथ विभिन्न प्रश्नों की गूँज प्रेक्षक के मानस में छोड़ जाता है। रचनाकार की चिन्ता का विषय जीवन की आपाधापी में कल - कल मुर्खों वाले अस्तित्व के फँसा होने का है, जिसमें सामाजिक उपलब्धि सम्भव नहीं। और जब अन्त में वह शकुन्तला के पैरों पर गिरकर जमा - याचना करता है, तब क्या उसकी स्थिति किसी विदूषक से भिन्न है?— में विदूषक का हास्यात्मक स्थिति की फाँकी है। यहाँ प्रश्न यह उठता है कि समझौते के प्रति रचनाकार की एक प्रतिक्रिया मात्र तो नहीं? उसे लगता है कि जब व्यक्ति अपना अस्तित्व रखे हुए अस्तित्वहीन और उसकी आवाज तेजहीन है— विदूषक की आवाज की तरह। परन्तु इस अस्तित्व से सफलता नहीं हासिल की जा सकती— यहाँ वह हास्यात्मक क्षेत्र में ही या सामाजिक। कहिये इस बात की है कि व्यक्ति के विभिन्न वर्गों का उद्घाटन किस दृष्टि और पद्धति से नाटक में हुआ है। रचनाकार मान्यता और संस्कृति को फतन में जाने से रक्षित चाहता है और इसके लिए वह तुलात्मक दृष्टि से वर्गों एवं स्थितियों को आसने - धाम्ने रखता है। यह वह हास्यात्मक भाव - भूमि है, जिस पर क्रुमव का चरम रूप, सामाजिक तनाव और प्रश्नों का ताना - बाना बना जाता है।

नायक खलाक विदूषक में कई स्थलों पर ऐसा लगता है कि रचनाकार नियतिवाद को स्वीकार कर रहा है, पर उसकी अन्तर्धारा में नियतिवादी स्वीकृति नहीं। ऐसे स्थलों पर विभिन्न स्थितियों से मुक्ति की इच्छास्पष्ट है। कुमारसट्ट के संवाद की तरफ खेति यहाँ प्रासंगिक है—

अब यही सोचकर स्वयं को सँतोष दो कि भूमिका चुनने का अधिकार हमारा नहीं है। और इतना ही क्या कम है कि हम महुवा या दूत या कंबुकी नहीं हुए। १८

यह मौविश्लेषणात्मक रूप जीवन की ऊब, इच्छास्पष्ट और आसद स्थिति से परिचित कराता है, जिससे अस्मात्मक अस्तित्व फँसा हो सके।

जीवन की आसद स्थिति को कर्पिण्ड मंत्र पर भाग रहा है, तो कुमारसट्ट

उसे पूरे जीवन में मोगने के लिए अभिशप्त है। ऐसे में कपिल को अपना दुःख हल्का लाने लाता है और वह अचाही भूमिका निभाने के लिए विवश हो जाता है। कुमारमट्ट की विवशता करुणाजनक है—

‘ मुझे क्या कहोगे, जो बाठों पहर इस मूठ के विचले घूँट पीता है ?—
 (तीव्र स्वर में) मैं कुमारमट्ट । नालन्दा विश्वविद्यालय का स्नातक ।
 अपांगदीर्घ और मलयकेतु जैसे प्रख्यात आचार्यों का शिष्य । चारों वेद और बहों
 वेदांगों का मर्मज्ञ । मीमांसा और न्याय में निष्णात । पुराण और धर्मशास्त्र
 में प्रवीण । - - - - शिक्षा पूरी होने के बाद दो वर्ष बेकार रहा । चौबीस
 मारों के लम्बे फैलाव में आत्मविश्वास का धन्यौर संकट - - - - विवशता में जो
 भी हाथ में आया, स्वीकार करना पड़ा ।’ १६

‘ मुझे क्या कहोगे, जो बाठों पहर इस मूठ के विचले घूँट पीता है ?’
 यहाँ रचनाकार कृत संकल्प है सामाजिक यथार्थ को उद्घाटित करने के लिए। यह
 बात जला है कि इस कार्य में उसकी सफलता कितने अंश का कोण बनाती है।
 सामाजिक यथार्थ का या तो सहानुभूतिपूर्ण अंजन किया जाता है या बालौचनात्मक,
 इन दोनों प्रक्रियाओं में उसका स्वेदनात्मक रुख भी जला - जला हुआ करता है।
 यहाँ समाज के विचले परिवेश को स्थापित करने में सहानुभूतिपूर्ण व्यवहार अपनाया
 गया है, जिसमें शोषक-शोषित के बीच में व्याप्त तीमा को प्रासंगिक समझा गया
 है, यद्यपि यहाँ पूँजीवादी संस्कृति को नज़र अन्वय नहीं किया गया है। सामाजिक
 विचलितियों के प्रति बालौचनात्मक दृष्टि नहीं है, पर सहानुभूतिक दृष्टि कुंठित
 स्वेदनशीलता के लिए उपचार का कार्य करती है। मैं कुमारमट्ट । नालन्दा
 विश्वविद्यालय का स्नातक । अपांगदीर्घ और मलयकेतु जैसे प्रख्यात आचार्यों का
 शिष्य । चारों वेद और बहों वेदांगों का मर्मज्ञ । मीमांसा और न्याय में
 निष्णात । पुराण और धर्मशास्त्र में प्रवीण । पंक्तियों में तीव्र लय का प्रयोग
 कुमारमट्ट की विशेषता बताने के लिए किया गया है जिससे बाद की पंक्तियों—
 ‘ शिक्षा पूरी होने के बाद दो वर्ष बेकार रहा । चौबीस मारों के लम्बे फैलाव
 में आत्मविश्वास का धन्यौर संकट - - - - विवशता में जो भी हाथ में आया,
 स्वीकार करना पड़ा ’ अधिक त्रियाशील बन पड़ी हैं। इसमें अमलाकिन प्रतिष्ठित

एवं कुंठित युवा मानसिकता की दयनीय दशा का चित्रण है। 'प्रख्यात'; 'मर्मज्ञ,' 'निष्णात' जैसे वजनदार शब्दों का प्रयोग संत है, क्योंकि ऊँची शिक्षा का विवरण देने के लिए हल्के शब्द यहाँ इतने उचित नहीं ठहरते।

'नायक सज्जायक विदूषक' में भरतमुनि के 'नाट्यशास्त्र' को आदर्श रूप में ग्रहण किया गया है, जिसके द्वारा नाट्य - विधान में प्रसंगों, सन्दर्भों और स्थितियों की विवादात्मकता को बुझाने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। इस विशिष्टता को देखा जा सकता है प्रस्तुत उद्धरण में—

'नाट्यशास्त्र में कहा गया है कि जब किसी पात्र को लेकर, कोई विवाद सड़ा हो, तो वास्तविक जीवन में उस भूमिका को जीने वाला व्यक्ति निर्णायक बनाया जाये।' २०

संभव पर पात्रों के सन्दर्भ में विवादात्मक स्थितियों के लिए क्या किया जाना चाहिए? यह प्रश्न संभव की सतहों में गहरावपूर्ण है। यहाँ रक्नाकार यह समझ चुका है कि सोचने समझने मात्र से कुछ नहीं होने वाला है जब तक कि उस सोच समझ को बमल में लाने के लिए आदर्शों की प्रतिस्थापित न किया जाय।

'नायक सज्जायक विदूषक' में पात्र के पारम्परिक रूप को देखने के अन्वयस्त दर्शकों की मर्त्सना की गई है—

'दोष क्यों? - - - - वे वीरकल की दुर्वीर्य और रावण के रूप में देखने के अन्वयस्त हो चुके हैं। उन्होंने उसे सज्जायक के रूप में उसी प्रकार स्वीकार कर लिया है, जिस तरह हम बने घर में कर लेते हैं— माता की माता के रूप में, पिता की पिता के रूप में, पत्नी की पत्नी के रूप में।' २१

संभव के प्रति रक्नाकार की इस 'वे वीरकल - - - - रूप में' धारणा में प्रत्यक्ष अनुभव और नाट्यानुभव का तादात्म्य है जहाँ भाव और विचार को कार्य रूप में प्रतिफलित किया गया है। अनुभव, विचार और कर्म की संयुक्त नाट्याभिव्यक्ति ली सार्थक दिशा की और अग्रसर हो सकती है जब दर्शक की रुचि की

ध्यान में रखा जाय। दर्शक के मन में गहराई तक जमी हुई विश्वास की जड़ को— जिन्होंने उल्लायक को माता, पिता, पत्नी के रूप में स्वीकार कर लिया है— को रकासक नहीं हटाया जा सकता।

नील नगर के महाराज पुष्पभूति मेरुगुं के सेनापति ललितराज के साथ युद्ध करने के लिए तैयार न हो सकने के कारण सन्धि के लिए प्रस्तुत हैं। सन्धि की शर्तों की चर्चा के समय महाराज पुष्पभूति के वादेस से संवाद में 'अभिज्ञान - शाकुन्तल') नाटक के अभिनय की तैयारियाँ होने जाती हैं, जिन्हें दो उद्देश्य हैं सूत्रधार के शब्दों में—

सूत्रधार : बाव प्रातःकाल से सन्ध्या तक सन्धि के विस्तारों पर विचार करते - करते सेनापति थक गये हैं, इसलिए एक तो उनके मनोरंजन के लिए और दूसरे - - - -

अम्बरमाला : दूसरे ?

सूत्रधार : महाराज के वादेस पर उनका विदूषक सेनापति के शिपिर में गया था और उनकी शक्तियों के बारे में कई सूचनाएँ लाया है। उनमें से एक यह है कि उन्हें अभिज्ञान शाकुन्तल विशेष रूप से प्रिय है। महाराज का विचार है कि अगर सेनापति के सम्मान में इस नाटक का मंगन किया जाये, तो ही सकता है कि वे कुछ उधार लो जाएँ और सन्धि की शर्तों में कड़ाई न बर्ते। २२

सम्कालीन अनुभव को शिथिल न होने देने के उद्य से रचित 'नायक उल्लायक विदूषक' नाटक में ऐतिहासिक पात्र और इतिहास का निश्चय ही महत्त्व है, जो इतिहास से उठकर वर्तमान जीवन के जटिल प्रश्नों को उठाता है।

यदि व्यक्ति विभाजित व्यक्तित्व को ढोते हुए जीवन घसीटने के लिए अभिशप्त है, तो उसका साक्षात्कार 'नायक उल्लायक विदूषक' में होता है। और इसकी सफलता का श्रेय सर्वात्मक नाट्य-भाषा को है।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- डॉ० गिरीश रस्तोगी : अमकालीन हिन्दी नाटककार (तै उद्धृत) पृ०-२१०
- २- सुरेन्द्र वर्मा : तीन नाटक : पृष्ठ - ४४
- ३- - वही - पृष्ठ - ५५
- ४- डॉ० सुरेशचन्द्र हुकल चन्द्र, नीलम मन्ड : हिन्दी नाटक और
नाटककार : पृष्ठ- १४६
- ५- सुरेन्द्र वर्मा : तीन नाटक : पृष्ठ - ५६
- ६- डॉ० राजेन्द्र कुमार : नया प्रतीक क्रं-७, जुलाई १९७६ (वाज के
रंगनाटक : दर्शक और पाठक) : पृष्ठ-६७
- ७- सुरेन्द्र वर्मा : तीन नाटक : पृष्ठ - ६४
- ८- - वही - पृष्ठ - ६०
- ९- डॉ० राजेन्द्रकुमार : नया प्रतीक क्रं-७, जुलाई १९७६ (वाज के
रंगनाटक : दर्शक और पाठक) : पृष्ठ-१५
- १०- सुरेन्द्र वर्मा : तीन नाटक : पृष्ठ- ६२
- ११- - वही - पृष्ठ - ७२
- १२- - वही - पृष्ठ - ७५
- १३- - वही - पृष्ठ - ७५
- १४- - वही - पृष्ठ - ६०
- १५- - वही - पृष्ठ - ८३ - ८४
- १६- - वही - पृष्ठ - ६
- १७- - वही - पृष्ठ - ८१ - ८२
- १८- - वही - पृष्ठ - ८३
- १९- - वही - पृष्ठ - ८२ - ८३
- २०- - वही - पृष्ठ - ७१
- २१- - वही - पृष्ठ - ७८
- २२- - वही - पृष्ठ - ४३ - ४४

॥ मुद्राराक्षस : तिल्वट्टा ॥

आधुनिक नाट्य साहित्य को समृद्ध बनाने में मुद्राराक्षस का महत्वपूर्ण योगदान है। वे अपनी कला पहचान बनाये रखने के लिए कई तरह से चिन्तित हैं कहीं शिल्प के स्तर पर तो कहीं माणिक स्तर पर। 'तिल्वट्टा,' (सन् १९७३) से लेकर 'मरजीवा,' 'योंस फेथफुली,' 'तेन्दुला,' 'संताला,' 'गुफारें' (१९७६) तक रचनात्मक एतिहासिकता का प्रत्यक्ष प्रमाण है।

'तिल्वट्टा,' समाज में बढ़ती आक्रामक स्थितियों, हिंसा, सेक्स, बर्चवस्था की कूरता के प्रति आक्रोश, मृत्यु बादि की होने (अधिक) न होने (कम) की संदिग्धियों के बीच मानवीय आसदी का प्रतिबिम्ब है। आक्रामक स्थिति में मानव के भटकाव की स्थिति है, तो एक ठोप और व्यवस्थित पराजित के लिए। इस विषय पर संका का उन्माधान रचनाकार ने स्वयं कर दिया है—'तिल्वट्टा' मानवीय नियति की एक ऐसी आसदी है, जिसे निरन्तर अपनी मानवीय ऐतिहासिक बाधा की तलाश है। नाटक में चरित्र नहीं यह आसदी ही प्रमुख है, सत्य है। आसदी ही एक ऐसी प्राभाणिक छकाई है जिससे इस रचना का नाटकीय इतिहास बनता है। प्रारम्भ से अन्त तक यह आसदी ही है जो आकार में पर रहती है।' १

किसी रचना की विशेषताओं को उसकी ऊपरी सतह पर प्रमण करके नहीं पाया जा सकता, किन्तु जागरूक रचनाकार की रचना में सम्कालीन प्रवृत्तियों, भाषा की सूक्ष्मात्मक चिन्ता और उससे सम्बन्धित आवश्यकताओं को देखा जा सकता है, अन्तर्मन्यन करके। आधुनिक नाटककार यथार्थ के अतिरिक्त रूप का अतिक्रमण करना चाहता है, और इसके लिए बोलचाल की सामान्य शब्दावली सबसे बड़ा अस्त्र बन जाता है। बोलचाल की शब्दावली नाटककार की रचनात्मक क्षमता में अभिवृद्धि करती है। 'तिल्वट्टा' की भाषा बोलचाल से इतनी प्रभावित है कि उसकी वाक्य संरचना की विशेष उजावट के लिए नाटककार को किसी प्रकार की चिन्ता नहीं। चिन्ता है, तो अर्थ वैभव की, जो पात्र की छिन्न, आसदी, भटकाव की स्थिति को व्यक्त कर सके और वाचरी अन्तर्विरोध को शब्दों में भर सके। मूर्खों

की सही पहचान के लिए व्यक्ति मटक रहा है, जो पूँजीपति वर्ग की विकृतियों का परिणाम है। समकालीन समाज की दशा को प्रस्तुत संवाद में देखा जा सकता है—

केशी : देव, तुम तो कहते थे रास्ता उधर है— यह जंगल, उफ़—

देव : रास्ता ? हाँ, होगा रास्ता। कहीं न कहीं रास्ता होगा जरूर। वैसे रास्ता खोज पाना आसान नहीं होता। — है न ?—

केशी : इतने बड़े जंगल से लौकर निकलना नहीं चाहिए था। उफ़, खैरे कितना घना है। बाँर फाड़ियाँ—इस खैरे में रास्ता मला मिले तो कैसे ? — २

व्यक्ति बाँर उसके गन्तव्य स्थान की दूरी शब्दों की उर्जात्मक शक्ति द्वारा निर्मित हुई है— 'यह जंगल उफ़'— जिसके मूल में समकालीन मानवीय मूल्यों का हास है। 'देव, तुम तो कहते थे रास्ता उधर है— यह जंगल, उफ़'— जंगल में विकृत मूल्यों का संनत्व प्रतिबिम्बित होता है। यदि व्यक्ति दूसरों पर निर्भर न रहकर सही मूल्यों का चुनाव अपने अन्दर आत्मविश्वास जागृत करके करे तो इस जंगल का रूप इतना घबराक नहीं होता बाँर उसकी दूरी भी कम होती। 'कहीं न कहीं रास्ता होगा जरूर'— यदि सही मार्ग की तलाश में व्यक्ति मटक रहा है, तो अन्दाज़ से। बीहड़ जंगल में लम्बी अवधि तक मटकते हुए कहीं - न - कहीं किनारा मिल ही जायेगा। 'वैसे रास्ता खोज पाना आसान नहीं होता। — है न ?'— खैरे में प्रकाश पुन्च की ज्योति फैलाना अवश्य नहीं तो कठिन अवश्य है, चाहे वह आम सामाजिक व्यक्ति के लिए हो या कि रचनाकार विशेष के लिए। यह कला व्यक्तित्व न होगी कि मुद्दारादास ने बोलवाल की मुहर प्रमृषि पर बधिक बल दिया है। जैसे मंत्र पर पात्र दर्शक से सहमति प्राप्त करना चाहता है— 'है न ?' रचनाकार की नाट्य भाषा के सन्दर्भ में जो धारणा है वह धारणा मात्र बनकर नहीं रह गई है, बल्कि उसका 'तिलवट्टा' में कायान्वयन हुआ है— 'बाणी विशिष्ट आदमी का— विशिष्ट का फ्याँस बनने के बाद जो रचना करता है वह रचना मद्दलोक (नागर संस्कारों) की ऐसी दुनिया पेश करती है जो आम आदमी के लिए बेहद मुश्किल, अप्राप्त, दुर्बाँध बाँर रक्त - सीमित होती है।' २

बोलचाल की शब्दावली के सुसंगत प्रयोग में भाषा प्रवाह की रफ़ाता देखी जा सकती है 'तिल्वट्टा' में। भाषा की सर्वात्मक क्षमता की वृद्धि के लिए यह अपेक्षित गुण है, यही कारण है कि सर्वात्मक आवश्यकता के लिए रचनाकार जितना व्यक्तता के लिए बैचन है, उतना भाषा के प्रवाह के लिए भी। भाषा के इस विधान में समसामयिक विसंगतियों की विद्रूपता का साक्षात्कार करते और जटिलताओं को भोगते समाज की झटपटाहट शब्दों में समाहित हुई है—

‘ओ, ये रहा। तिल्वट्टा है। ये देखो - देखो मेरी अंगुली। किस बुरी तरह इसकी साल का टुकड़ा कुतरकर खा गया। ताज्जुब है। इतनी देर से काट रहा था और मुँह पता ही नहीं चला।’ ४

कोई भी चीज जब सीमा का उत्क्रियण कर जाती है, तो आवश्यकता का कारण बन जाती है। यदि व्यक्ति द्वारा फल - फल प्रतिकूलित होती विसंगत स्थितियों का कटु अहसास होता तो सम्भवतः उतना आवश्यक न होता, जितना वाजिब है—
‘ताज्जुब है। इतनी देर से यह काट रहा था और मुँह पता ही न चला।’
उम्मे जैसे से व्यक्ति सामाजिक विसंगतियों को जड़ बनकर भोगता जा रहा है, तो उसके लिए जिम्मेदार कौन है? ‘किस बुरी तरह इसकी साल का टुकड़ा कुतरकर खा गया’— ऐसी दर्दनाक स्थिति को उत्पन्न और विकसित करने में काम मध्यस्थगीय (जो मुक्तभोगी है) उतना जिम्मेदार है, जितनी विसंगतियाँ। विसंगतियों की विद्रूपता और जटिलताओं को निर्विरोध निष्क्रिय होकर पीने जाना उसको सहयोग देना नहीं तो और क्या है? बाहिर ऐसे लोगों के संरक्षण में तो प्रवृत्तचार और कौतुकता को पौरुषिक बाह्यार मिला रहा है। यह बात बला है कि सब अपने - अपने अनुसार शरीक हैं—कोई व्यवस्था की बोट में छिपकर तो कोई उसकी कूरता की मार सक्कर। पर व्यक्ति को उस बोट का, जिसने बाह्य और अन्तर में दरार कर दी है, अहसास होने ला है। इन विसंगतियों को जड़ से नष्ट करने के लिए सामूहिक प्रतिरोध आवश्यक है। इसके बिना शोषित वर्ग का धाव दिनादिन बढ़ता जायेगा जिसे फिर भर पाना शायद सम्भव न ही पाये। मछे वह महामारस के युद्ध द्वारा सम्भव ही। जीना और पाना तो प्राकृतिक सत्य है।

तिलनट्टा सामाजिक विसंगतियों का प्रतीक है, जिससे उसको जड़ तक पहुँचना और
 अर्थ - प्रवाह सम्भव बन पाता है ।

यद्यपि सम्कालीन विसंगतियों को जावदित करने वाली शक्तियों का सशक्त
 और अर्थ व्यक्त करना जोखिम है, किन्तु उन्हे रचनाकार के लिए कर्तव्य प्रबल
 होता है न कि अपने को बचाने की स्थिति । मुझाराकाउ स्वयं इस बात को
 महसूस करते हैं— " जनता के संघर्ष की भाषा में उर्जात्मकता को परिपचित
 करना उत्तराह काम होता है । यह न सिर्फ कृति के लिए खतरा पैदा करता है,
 बल्कि कृतिकार के लिए भी खतरा पैदा करता है । कृति को रसज्ञ से बाहर लाने
 का एक अर्थ होता है उन सभी मूल्यों को चुनाँती देना जिन्हें पुरोहित - दायप
 गुट के अंगुणों ने निर्धारित किया होता है ।" ^५ यह दृष्टि रक्षण सामाजिक
 विकृतियों को और उनसे ग्रसित मध्यमगीय समाज को बिना किसी पदापात के बड़ी
 निर्ममता से कावच करती है " तिलनट्टा " में । आज व्यक्ति के अन्दर अन्द है,
 तो सामाजिक व्यवस्था मात्र को लेकर नहीं, बल्कि उसमें संघर्ष के विभिन्न रूप
 हैं । एक तरफ व्यक्ति अपने आपसे परेशान है, वर्तमान और भविष्य को लेकर और
 दूसरी तरफ विसंगतियों को उत्पन्न करने वालों (शोषक) की हठयहीनता से ।
 यही कारण है कि उसे कहीं शान्ति नहीं । समाज में संक्रामित विद्रुताओं की
 बटिलता और निःसंता के विभ्रंश वातावरण में कुछ लोग पूरी तरह उल्टीन हो
 जाते हैं तो कुछ लोग अयास्थित्वादी उस समाज से ऊब जाते हैं, जिसका अंन
 प्रस्तुत उदरण में द्रष्टव्य है—

" समक में नहीं जाता । तुम्हारा क्या ख्याल है ? मेरी शाम को पुलिस
 स्टेशन पर देखा था । वे लोग महात्मा जी की समाधि पर टाइम - बम ला गये
 थे । तुम्हें नहीं पता होगा । समाधि पर किसी फिल्म की शूटिंग हो रही थी ।
 उसी वक्त लोगों ने देखा । बम और उसके तारों से जुड़ी एक टाइमपीस । हीरो
 प्रेमिका का चिर छाती पर रखकर जहाँ छेदा था, यहीं बड़ी की टिक - टिक, टिक-
 टिक, पता ला वहाँ टाइम - बम रखा है । किसी ने । यह बम और बड़ी
 बड़ी पुलिस स्टेशन पर लोगों को दिवाने के लिए रखी गई थी । बिल्कुल वैसी ही

खीब बात है, केशी - नौ कंक का रेडियम फाड़ा हुआ, शीशा वायों और से
घटसा— ६

कष्ट की अधिकता में विकृतव्यविभूता की स्थिति हो जाना स्वाभाविक है, ऐसे में जो पूर्वज्ञान रहता है वह भी विस्मृत हो जाता है, चाहे कुछ समय बाद पुनः लौट आये। तात्पर्य यह है कि विकट स्थिति ने व्यक्ति की तात्कालिक बुद्धि को दबा दिया है अपने प्रभाव के कारण। इस अवस्था में ऊब ने व्यक्ति के अन्दर जैसे स्याईं निवास कर लिया है— 'समझ में नहीं जाता—' तब वह उधर की तराश में दर - दर मटकता है— 'तुम्हारा क्या ख्याल है?' संस्कृति का इससे विकृत रूप शायद और नहीं हो सकता कि महात्मा गाँधी जी की समाधि पर टाइम - बम, घड़ी रखी है और फिल्म की शूटिंग हो रही है। व्यक्ति की कुत्सित दृष्टि ने संस्कृति के पारम्परिक रूप को धूँसित कर दिया है। संस्कृति को सफ़िद्ध करने में विज्ञान का हाथ प्रमुख रहा है— 'हीरो प्रेमिका का सिर बाती पर रखकर जहाँ छेदा था, वहीं घड़ी की टिक - टिक, टिक - टिक — पता लगा वहाँ टाइम - बम रखा है' इन पंक्तियों की सार्थकता तब समझ में आती है जब पहले की पंक्तियाँ इससे जोड़ी जाती हैं— 'समाधि पर किसी फिल्म की शूटिंग हो रही थी।' गाँधी जी की समाधि जैसे पवित्र स्थान पर सतही कार्य समाज की अन्धी दृष्टि का परिचायक है। शब्दों और वाक्यों के तह में पहुँचने पर व्यं के दोहरे स्तर का परिज्ञान होता है— पूर्वजों द्वारा देश के लिए किये गये कठिन परिश्रम एवं लान का सही मूल्यांकन न कर उसका दुरुपयोग करना उनकी बात्मा को अज्ञान्ति पहुँचाना है। व्यक्ति अपने कर्तव्य का पालन न करके न तो संतुष्टि प्राप्त कर सकता है और न तो सम्पत्ति की शूरता से ही बच सकता है। जाप का व्यक्ति अन्धी संस्कृति से नहीं जुड़ता। यदि जुड़ता है तो भाँतिक वस्तु से। देव की घड़ी उसे समय से जोड़ती है— 'वह बम और वही घड़ी पुलिख स्टेशन पर लोगों को दिखाने के लिए रखी गई थी।' घड़ी उसी तरह है, किन्तु इसमें अनिश्चय वृष्टि है। 'फिल्म शूटिंग' जैसे लौजी शब्द का प्रयोग लोज्जाल की भाषा से प्रभावित होकर किया गया है। 'बिल्कुल वैसी ही — खीब बात है, केशी— नौ के कंक का

रेडियम फूड़ा हुआ, शीशा दायीं ओर से चटका— में देव की घड़ी के बारे में अनिश्चितता अधिक स्पष्ट हो जाती है समसामयिक जीवन की तरह। सब कुछ अनिश्चित है जीवन, जीवन का उद्देश्य, सफलता। यदि कुछ निश्चित है तो जीवन की टूटन, संघर्ष। 'नौ के बंक का रेडियम फूड़ा हुआ' (घड़ी) जीवन के पतन का प्रतीक है और दायीं ओर से चटका शीशा व्यक्ति की कमजोर दृष्टि को प्रतिबिम्बित करता है। दोनों प्रतीक सन हैं, किन्तु सख्त नहीं।

विभक्ति के अंकुश को उच्च वर्ग तो निर्मित करता है, पर उनमें ऐसा सामान्य वर्ग भी सम्मिलित है जो ईमानदारों के साथ नित्य बुरे कर्तव्य को देखता आया है—

'हम बेवकूफ नहीं हैं। मेरे बाप ने एक बार सोचा कि यह पुलिस को बता दें कि मफतलाह खाने वाले तेल में इंसान का तेल मिलाकर बेचता है। इसी सोचने पर पुलिस ने मेरे बाप को जेलखाना कस्कर फूड़ लिया और इतना पीटा कि वह मर गया। मेरा माई मिनिस्टर का कर्मान था। उसने सोचा कि वह लोगों को बता दे कि मिनिस्टर का बेटा लड़ाई के दिनों में जवानों की चरमियाँ और - बाजार में बेच आया। मेरे माई को किसी ने गला काटकर मार दिया और मेरी बहन उसकी सोच लेने गई तो उसका पता ही नहीं ला।' ७

यदि शोषण के विरोध में शोषित व्यक्ति भी वही रास्ता अस्तित्थार कर लेता है, जो शोषक का है, तो पराजय किसकी है? यह बहुत बड़ा प्रश्न है जो 'तिलवट्टा' में उठाया गया है। देश प्रेमियों और स्वतन्त्रता के पक्षधर गांधीजी, चन्द्रशेखर आज़ाद और सुभाषचन्द्र बोस जैसी हस्तियों ने ईमानदारी और बलिदान के बदले किसी चोटें नहीं, किन्तु उन्होंने विरोध का दूसरा रूप नहीं अपनाया और न तो बाज के व्यक्तियों की तरह सोचना छोड़ा— 'हम बेवकूफ नहीं हैं।' जो व्यक्ति ईमानदार है और कर्तव्य के प्रति उत्कंठ है उसे विभिन्न चुनौतियों का मुकाबला करना होगा — चाहे वह रत्नाकार हो या कि जन सामान्य। मफतलाह समाज में फैले प्रष्टाचार का प्रतिनिधित्व करता है— 'मफतलाह खाने वाले तेल में इंसान का तेल मिलाकर बेचता है।' ऐसे वर्ग का कार्य प्रष्टाचार के अतिरिक्त कुछ

नहीं है। नेता का जिसके कंधों पर देश की सुरक्षा का भार है, जो माजण -
द्वारा बड़ी - बड़ी शिक्षा देते हैं दूसरों को, उनका लड़का यदि संरक्षण पा रहा
है तो प्रष्टाचार के लिए— 'मिनिस्टर का बेटा लड़ाई के दिनों में जवानों की
जरसियाँ शोर बाजार में बेच आया—' यह समतात्मक यथार्थ है। सामाजिक
विकृतियों को बढ़ाने के लिए जो बड़े - बड़े कार्य किये जा रहे हैं, उनमें बड़े लोगों
का हाथ है।

'तिल्वट्टा' में नाटककार सामाजिक विसंगतियों को विकसित करने वाली
समस्याओं के बीहड़ में पहुँच जाता है। उसमें निहित तीव्र अनुभूति और वायुनिक
संवेदना से यथार्थ दमक उठता है। यथार्थ मन की यह लहर सर्जात्मक भाषा में
बहिक सकता है। नाटककार यह सोचकर परेशान है कि सामाजिक विसंगतियाँ जो
चट्टान बनकर स्थिर हो गई हैं, उन्हें एकाएक समाप्त करना छोड़े का क्या चवाना
है, किन्तु नवीन सज्ज के लिए संघर्ष करना उसका अपना दायित्व बन जाता है।
इस संघर्ष का साकार रूप 'तिल्वट्टा' में अधिकतर मिलता है। उनमें से एक
रूप निर्दिष्ट है—

'तिल्वट्टे बड़े चालाक होते हैं। बत्ती जलाते ही कहीं गायब हो जायें।
पता नहीं कैसे पैदा होते हैं वे। इन्हें खत्म करना बहुत मुश्किल होता है।
मफतलाल के यहाँ भी तिल्वट्टे बहुत होते जा रहे हैं। वह कहता था कि एक
तिल्वट्टा मरता है तो ग्यारह पैदा हो जाते हैं। आत्महत्यापियों के बारे में भी
उसका यही समाल है। वह दोनों से डरता है। तिल्वट्टे के लिए तो वह डी०डी०
टी०इस्तेमाल कर लेता है, लेकिन आत्महत्यापियों का उपाय उसकी समझ में नहीं
आता।' ८

जटिल स्थितियों की कर्मिता को जो सबसे अधिक समृद्ध करता है, वह है उसका
प्रतीक। प्रतीक के आवेग में इसका प्रभाव जुनू खड़ा होता, जो एक बार टिमटिमाता
है और फिर बुझ जाता है। तिल्वट्टा प्रष्टाचार और आत्महत्या का प्रतीक है, जिससे
समाज की ह्रासोन्मुखता प्रकट होती जा रही है। चूँकि तिल्वट्टा विसंगति और
आत्महत्या का प्रतीक है इसलिए उसका बैरा (काला बंधा के रूप में) प्रिय होना

स्वामाविक है— ' तिलवट्टे बड़े पागल होते हैं । बसी जलाने ही कहीं गायब हो जायेंगे । ' तिलवट्टों को दूर करने का एकमात्र उपाय है नैतिक एवं शोचित शक्तियों का संगठित रूप । मानव और मानवता के बीच एक लम्बी चौड़ी दीवार खड़ी की है तो इन तिलवट्टों ने । ' पता नहीं कैसे पैदा होते हैं ये — ' में विसंगतियों के पैदा होने के विषय में अनिश्चयवादी वृत्ति है । समाज में कुछ है जिसके कारण उसके भीतर की सख्ता एवं नैतिकता नष्ट होती जा रही है, पर उसका मूल प्रोत्त कहां है यह अब तक निश्चय नहीं हो पाया है । ' इन्हें सत्म करना बहुत मुश्किल होता है— ' कुछ भी हो ऐसी शक्तियों को सत्म करना एक जबरदस्त मुकाबिला है ' क्योंकि एक तिलवट्टा मरता है तो गंधासू पैदा हो जाते हैं— ' ऐसे प्रकार गुना गुनार में बढ़ने वाली शक्ति का अन्दाजु लाया जा सकता है, जबकि उनसे मुकाबिला करने वाली शक्तियों की बढ़ोपरी के स्थान पर कमी दिखाई पड़ रही है । रचनाकार अपनी सर्वात्मक रचना द्वारा इन शोचित एवं नैतिक शक्तियों को संगठित करने की चिन्ता में अग्रसर है । यद्यपि तिलवट्टा आतंक का प्रतीक है, किन्तु रचनाकार की इतने पर (प्रतीक बनाने के बाद) भी यह चिन्ता है कि प्रेक्षक बिल्कुल उसी (अमिथात्मक) रूप में न ले लें इसलिए वह दोनों तिलवट्टा और आतंकवादियों का अन्तर स्पष्ट कर देना चाहता है— ' तिलवट्टे के लिए तो वह डी धी ०टी० इस्तेमाल कर लेता है, लेकिन आतंकवादियों का उपाय उसकी समझ में नहीं आता— ' इस तिलवट्टे की दवा है, किन्तु आतंकवादियों जैसे बड़े - बड़े तिलवट्टों की दवा नहीं है । यही समझ में न बाने वाली स्थिति विवश करती है, ऐसे अज्ञान्तमय वातावरण में जीने के लिए यहाँ संघर्ष है, बेकरी है सही मूल्यों के तलाश की, किन्तु उसकी मुद्रा में आक्रोश नहीं ।

जीवन की सार्थकता सिर्फ पैदा होने में नहीं है, बल्कि दायित्व निवाह में है— चाहे वह रचनाकार की हो या आम आदमी की । व्यक्ति पैदा ही जाता है यह बड़ी बात नहीं विशेष बात है अपने कर्तव्य का पाऊ । निकम्में वौर मक्कार लोगों के प्रति रचनाकार की लीमन देखी जा सकती है—

' हर तीसरे भिन्ट पैदा हो जाने वाले आदमी के बच्चे वौर इस पिल्ले में । वे पैदा होते वक्त चाहे जो हों, जीते सिर्फ कुर्बों की तरह हैं । उनके दुर्मै नहीं

होतीं, धूमनियाँ नहीं होतीं, लेकिन — ६

समकालीन सामाजिक व्यवस्था को पराजयी कर देने वाले जिम्मेदार व्यक्तियों के प्रति मुद्राराधार चिन्तित दिखाई देते हैं, पर मुवनेश्वर से कम। यद्यपि इस अव्यवस्था की सीमा को उपस्थापित करी जा हो वला - वला है, किन्तु सीमा अवश्य है— ' में कहता हूँ कि जाने वाली बेमरत, चाहे वह बिलियों की हो या सर्पों की, हमसे बची होगी - - - - हमसे ।' १० मुद्राराधार समाजिक व्यक्ति को कुत्ता करने में भरा भी नहीं हिक्कते जबकि मुवनेश्वर बिल्ली और सर्पों को बच्चा मानते हैं। ' तिलवट्टा ' में इस स्थिति को अधिक विरलेणित किया गया है और ' ऊसर ' में कम यह दोनों की सीमा का फर्क है। ' उनके दुर्मे नहीं होतीं, लेकिन — ' में ' लेकिन ' के बाद सीमा बाँध है, किन्तु वह कुछ कह नहीं पाता, जिससे ज्यों की सम्भावनाएँ बढ़ जाती हैं। यहाँ कर्म की प्रधानता और संवेदनशील व्यक्तित्व के स्काकी होने की कसक है।

समकालीन नाटक अन्तर और बाह्य तथा बाह्य और अन्तर की इन्द्रात्मक अन्तर्क्रिया से गतिशील होने की विचारधारा को अपने साथ लेकर आया। सर्व-नात्मक भाषा के साथ - साथ इस संघर्ष ने भी पुरानी परम्पराओं को चुनौती दी। ' तिलवट्टा ' में इस संघर्ष का सक्रिय रूप मिलता है। बाह्य संघर्ष से अन्तर्घर्ष की पैठ का नमूना देव का संवाद है—

' कैसी, वह कैसे बीरे - बीरे अन्तर की और लिखता जा रहा है। इसके पीछे और भी हानि— शायद ह्यारों— छातों— ' ११

समाज में संत स्थितियों की अत्यधिक आवश्यकता है और इसके लिए सबसे आवश्यक कार्य है इन विसंत स्थितियों को पूर्ण रूप से नष्ट करना। कभी वायित्व से परिचित होकर ही अस्म की स्थापना की जा सकती है। चूँकि विसंत स्थितियों को नष्ट करना आवश्यक है, इसलिए रचनाकार उसे गहराई से देखता है और उसका अस्मव करता है देखकर नहीं, समाज में रसक। यह गहन अस्मृति उसकी चिन्ता का विशेष कारण है, क्योंकि सभी विसंत स्थितियों की मजबूत बढ़

का अहसास होता है जो समय के साथ - साथ अधिक गहरा होता जाता है ।
 ' शायद ह्यारों - लालों ' में स्थिति की विराटता ध्यनित होती है ।

जागरूक चेतना के अन्वेषण की प्रक्रिया में उस स्थिति के प्रति निरन्तर धारणा व्यक्त की गई है, जिसमें वह रह रहा है, विसंतियों के धपेड़ों को सह रहा है और उसका अनुभव कर रहा है । ' तिलवट्टा ' में एक रात की घटना है, इसलिए उसे स्वप्न के संघर्ष द्वारा स्वाभाविक बनाने की चेष्टा की गई है । इस परिदृश्य में जाज के परिवेश में लिप्त मानव के मटकाव और विकलता की सशक्त अभिव्यंजना हुई है—

' हाँ, शायद तुम कह रही थीं— छोड़ दो उसे - उसे छोड़ दो— । नहीं- नहीं भी कह रही थीं । तुम शायद कोई सपना देत रही थीं, केशी । कभीब बात है कि हम सब बुरे सपने ही ज्यादा देखते हैं । बल्कि मुझे तो लगता है जागते हुए भी हमें जो दिखाई देता है वह कोई बुरा सपना ही होता है । ' १२

जीवन को जड़ीभूत कर देने वाले भीतरी ख्यायों को उमरने और व्यक्त करने की दृष्टि को सर्वात्मक आयाम देने का जाग्रह वायुनिक नाटककारों में प्राप्त होता है । सभी ने अपने - अपने अंग से उन्नति के मार्ग को अवरुद्ध कर देने वाली जीवन-दृष्टि का विरोध किया । उत्सुकता उस बात की है कि इस विरोध के स्वर में कितनी शक्ति और खेदना है, जिसे धाजा शान्त करती है । ' तिलवट्टा ' में इस परिदृश्य के भीतर मानवीय मूर्खों के संज्ञान की निरन्तर चेष्टा के साथ - साथ मानना की मौलिकता का प्रश्न भी जुड़ा हुआ है । यह चिन्ता बलवती है कि वायुनिक परिवेश में जीता - बटपटाता व्यक्ति अपनी जीवनी - शक्ति की परखान कर सके और तत्काल किसी भी नवीन सर्वा में सफल न भी हो तो कम से कम अपने भीतर मौजूदा व्यवस्था के प्रति विद्रोह करने का साहस जुटा सके । ' बड़ी कभीब बात है कि हम सब बुरे सपने ही ज्यादा देखते हैं ' में विसंत स्थितियों की विराटता की तरफ संकेत है । ' बल्कि मुझे तो ऐसा लगता है जागते हुए भी हमें जो दिखाई देता है वह कोई बुरा सपना ही होता है ' जागरूकता का स्वांग रचना जागरूक होना नहीं है, बल्कि तटस्थ होकर सही निर्णय आवश्यक है । जागृत

अवस्था और निद्रा में कोई अन्तर नहीं है, क्योंकि व्यक्ति सही निर्णय लेने में विवश है। सही निर्णय न ले पाने की विवशता संदिग्ध को जन्म देती है। यही कारण है कि गोविन्द चातक की विचारधारा सन्देहास्पद स्थिति में डाल देती है। एक्सलेंट नाटककारों की नाट्य भाषा के सन्दर्भ में यह धारणा रही है— विखंडित स्थितियों के विनाश के लिए विखंडित भाषा आवश्यक है, पर अब ऐसा प्रतीत होता है कि विखंडित नाटक के लिए विखंडित बालोचना आवश्यक है। गोविन्द चातक जैसा सफासफा बालोचक महसूस करने लायक है— "संवेदना और धार्मिकता के स्तर पर भी उनके नाटक इन्होंने और मानवीय ऊष्मा से हीन कोरे डाले जाते हैं। किन्तु अपनी उन्मुक्त, ऊज्वल स्थितियों और चरित्रों, पूर्वोक्त नाटकों से निम्न संवेदना, तीखापन और सजक के कारण सुझाराधारा के नाटक अपनी कला से पहचान बना लेते हैं।" १३

संदिग्धावस्था में निराशा प्रमुख हो जाती है, जिससे मानव मन में संघर्ष अन्तर्व्याप्त हो जाता है। निराशा की इस स्थिति को प्रस्तुत उद्धरण में देखा जा सकता है—

"कोई फायदा नहीं। बाबिरी जीत उसी की होगी— नन्हा— चम्कीला — चिकना — सड़न — सील — गंजी — और बंधे में रहने वाला मासूम कीड़ा— बाबिरी जीत उसी की होगी, देव। अब कोई भी विरोध बेकार है— सड़न से बाहर आ चुका है वह—" १४

एक संवेदनशील व्यक्तित्व के निरन्तर झोले पड़ते जाने की परिस्थितियों का कारण अत्यन्त न होकर समाज प्रदत्त है। मध्यमगीय समाज कसबादी और सुविधाजीवी है। सुविधाजीवी प्रवृत्ति के कारण वह संघर्ष से बचना चाहता है। सामाजिक विखंडितियों और विद्रूपताओं से न जूझ पाने की कम्पौरी इस वर्ग की चेतना में कई तरह के संघर्षों (ऊब, निराशा) का सूत्रपात करती है।

"बाबिरी जीत उसी की होगी" में भीड़ा है। "नन्हा— चम्कीला— चिकना— सड़न — सील — गंजी और बंधे में रहने वाला मासूम कीड़ा— बाबिरी जीत

उसी की होगी, देव ने प्रखरणीय न्याय विरोधी विस्मृत स्थितियों की संठित शक्ति का सहसास कराया गया है, ताकि उसके विरोध में दूसरी शक्तियाँ टकटूठी हो सकें। अब कोई भी विरोध बेकार है— सड़न से बाहर वा चुका है वह— अन्त में मध्य का यथास्थिति के पक्ष में हो जाता है।

‘तिलवट्टा’ में रोजमर्रा की भाषा का नया-तुल्य प्रयोग शैलीय जीवन के संवास को उपागर करता है, किन्तु मौन की मुक्त प्रवृत्ति में वहाँ की व्यापक सम्भावना है। यह प्रवृत्ति एम्सहॉ नाटक को प्रभावशाली बनाती है जहाँ कोई सन्देह नहीं इसका विश्लेषण किया गया है बालोक्त के शब्दों में ‘जब जीवन बंजर होता है, नाते-रिश्ते शब्द मात्र रह जाते हैं और हर बात स्वार्थ पर आधारित होती है तब बिसरे हुए और बेहूने जीवन को हपावित करना कठिन हो जाता है। अतः भाषा का प्रयोग भावनाओं को छिपाने के लिए ज्यादा और उन्हें स्पष्ट करने के लिए कम होता है; वातालाप सम्प्रेषण और सामाजिक व्यवहार पर हम जो कुछ कहते सुनते हैं वह धिसे-धिसे मुखावर्तों की आवृत्ति मात्र है, व्यक्ति की एकरसता कुछ नया न सीखने की हमारी इच्छा का पोषक है।’ १५ मौन के मुक्त रूप को प्रस्तुत उद्धरण में देखा जा सकता है—

केशी : मार तुम्हें कहा था कि शराब की वजह से बादमी अक्सर सच दात कह जाता है।

देव : —

केशी : डाक्टर ने शायद उस दिन कहा था कि वह एक बच्चे का बाप बनने जा रहा है।

देव : मार हो सकता है कि वह अपनी बीबी के बारे में कह रहा हो— यानी उसकी बीबी के पेट में बच्चा हो।

केशी : नहीं। डाक्टर की शदी हुई नहीं है। वह मेरे बच्चे के बारे में कह रहा होगा।

देव : मनाक कर रहा होगा।

केशी : जो भी हो। उस दिन घर लौटकर तुम्हें कहा था कि केशी, तुम एवांजेल कर लो। बच्चा नहीं चाहिए।

देव : —

केशी : मुझे याद है, तुम्हें कहा था । १६

देव का सत्य से पूरी तरह पलायन मौन की मुखर प्रकृति है, जो वर्ग के व्यापक घरातल का निर्माण कर, समकालीन समाज में एक बहुत बड़ा प्रश्न उठा कर देता है। यह विस्मृत स्थितियों की बढ़ती दिशुक्तियों का परिणाम है जहाँ अन्धकार के विरोध में हस्तक्षेप करने का साहस नाम मात्र का नहीं। यान्त्रिकता की वृद्धि मानवीय मूर्तियों को हारान्मुख और निरन्तर नये-नये बह्यन्त्रों को जन्म दे रही है। ऐसी परिस्थिति में जीना व्यक्ति की विवशता बन गई है। इस विवशता की परिणति ऊब, निराशा और एकसता है, जिसे तोड़ने के लिए मध्यकालीन समाज ने परम्परागत मर्यादा को लॉथने की कोशिश की है। सम्बन्धों का विचित्र रूप परिचित-अपरिचित की सीमा का उल्लंघन करता जा रहा है।

‘तिलकट्टा’ में यथार्थ की वास्तविकता करता हुआ रचनाकार जब हरकत का सहारा लेता है, तब बाज़ोंस और बाँके का परिष्कृत, स्थिति की जायज को प्रतिबिम्बित करता है। कतः हरकत को भाषा से कल करके नहीं देखा जा सकता। रचनाकार का सूक्ष्मात्मक ताव तब-तब-तब हरकत में झुका है। इस सन्दर्भ में गोविन्द नाटक की विचारधारा उल्लेख से रहित है— ‘कर्म और शिल्प दोनों के स्तर पर वे कुछ ऐसा प्रयोग करते हैं, कि उसमें उनके नाटकों की मंजिमा विशेष महत्व बर्धित कर लेती। इसी लिए एक बालीचक ने उन्हें ‘जुआरों का राजास’ कहा है।^{१७} हरकत और भाषा के संयोग को प्रस्तुत उद्धारण में देखा जा सकता है—

‘देव : (हँसता है)

मैं नाचूँ हूँ। मैं देखा चाहता था— तुम्हारा बच्चा ही जाता तो मैं एक बार— एक बार मैं उसके सामने नक्रे की बोली बोलता—

नक्रे की बोली बोलता है।

केशी : अब तुम ही नाचो, देव। तुम्हें नींद की बोली चायी है न ? तुम्हें नींद नहीं आ रही ?

देव : (नक्रे की बोली बोलता है)

गोली ? मैं भी वैसे ही बोल लेता हूँ न ? अच्छा केशी, उसने गन्दी हरकत कैसे की थी ? बताओ न, मैं वह भी करके दिखाना सकता हूँ । १८

वात्स्यायी एवं दुविधायुक्त व्यक्ति की सौच द्रोपदी की चीर की तरह बढ़ती जाती है । कमी - कमी उसमें कामना होती है सामर्थ्यवान बनने की । समतावादी रुम्मान सामाजिक यथार्थ का विश्लेषणात्मक रूप प्रस्तुत करता है और अपनी शान्तिकारिता को जन - मानस तक सम्प्रेषित करना चाहता है । यहाँ कीर्त्य शक्ति अस्तित्व की वास्तविकता व्यक्ति की समझ में आ जाती है, किन्तु वह महत्व समझ रह जाती है । यदि इस समझ का विकास कुछ दूर तक होता भी है, तो नकल के रूप में । बकरे की बोली में इसी नकल की प्रस्तुति है । शक्ति समता का कार्यान्वयन सही दिशा में न हो पाना कीर्त्य भूमिका की पराजय है । इस सर्जनात्मक चिन्तन का अजहार है बकरे की बोली में । प्रखर प्रतिभा समाज की नपुंसकता को पहचानती है और बेहिक चित्रित करती है । अतः ' बकरे की बोली ' हरकत समझ को सम्प्रेषित करती है ।

' तिलचट्टा ' के अन्त में हरकत की भाषा का रूप अधिक सशक्त हो जाता है—

' सिपाही : पिछले कमरे की सिड़की खुली हुई है—उपर से ही निकल गया होगा, सर—

केशी : (संतोष से)

बोह !

सिपाही : (मुन्कर जूते और जुराबें उठाता है)

जूते और जुराबें, सर—

बकसर : (केशी से)

ये उठी की हैं ?

केशी बोल्ती कुछ नहीं । चुपचाप उठकर जूते और जुराबें

लेकर सीने से चिपका लेती है ।

बकसर : बाप—बाप उसे जानती हैं ?

केशी : — १९

हरकत में यथार्थ का बतिरंजित रूप किसी प्रकार नहीं दृष्टिगोचर होता । हरकत एक स्थिति में यथार्थ का सरलीकरण करती है, तो दूसरी स्थिति में भाषा के प्रति संयमित स्वभाव को प्रकट करता है । दोनों प्रक्रियाओं में यथार्थ अधिक तीव्र तथा प्रभावशाली बनता है । केशी द्वारा जूते और जुराबों को सीने पर चिपकाया जाना, एक तरफ उस काले डाक्टर के प्रति प्रेम को व्यंजित करता है, दूसरी तरफ उसमें सामाजिक विसंगतियों के साथ चलने की स्थिति है ।

संवादों के बीच रूढ़ात्मीक एवं पिरॉने की कला वायुनिक नाट्यकारों की विशेष मुद्रा है । यह मुद्रा 'तिल्वट्टे' में देखी जा सकती है—

केशी : (सह्य करते हुए)

देखो, देव, मैं नहीं जानती, मैं क्या कहूँ, लेकिन याद करो । तुम्हें कहा था, एक फासला है । उस फासले में तुम किस तरफ हो ? उस तरफ न ? उस तरफ रहकर तुम दोनों तरफ कैसे देख सकते हो ?

देव : (नैपथ्य से)

तुम ठीक कहती हो, यह नहीं है वह बादमी । वीर इसी छिद्र में इसे यहाँ नहीं देख सकता । नहीं चाहता— २०

प्रस्तुत संवादों के बीच अन्तराल में जो एवं फूटता है उसमें दो स्थितियाँ सामने आती हैं— सामाजिक यथार्थ और रचनाकार की रचनात्मक शक्त । इसमें सन्देह नहीं कि मुद्राराक्षस का वात्म संघर्ष विकट है । वह वायुनिक नाटक के दायरे में बन्नी कला पहचान बनाता है । लम्बायों के विस्तृत चित्रण को वह प्राथमिकता देते हैं । रचनाकार की रचनात्मक उद्देश्य की पूर्ति के लिए सामाजिक यथार्थ के साथ चलकर उसे वात्मसात् करना चाहिए न कि उसी कला । संतति और विसंगति के बीच एक फासला है जो हर समय रहा है, किन्तु जब उस फासले का रूप विकराल होता जा रहा है, जिसे रचनाकार देख रहा है और अनुभव कर रहा है— 'तुम्हें कहा था, एक फासला है । उस फासले में तुम किस तरफ हो ?' समाज से कटकर रचनाकार अपनी रचनात्मक शक्त को पूरा नहीं कर सकता— 'उस तरफ रहकर तुम दोनों तरफ कैसे देख सकते हो ?' 'उस तरफ' हायावादी रोमैटिक

बादश ' उस पार ' से शक्ति संबंध करता हुआ आधुनिक भाषामूनि का संस्पर्श करता है— संवेदनात्मक भाषा है। सुझाराजाज ने समाज से जो कुछ अर्पित किया है उसका सांगोपांग चित्रण महत्त्वपूर्ण दायरे में किया है। आधुनिक साहित्य में नाटक आधुनिक परिवेश से असमंजस और अतिविरोधस्त व्यक्ति पर केन्द्रित हुआ है— ' देखो, देव, मैं नहीं जानती, मैं क्या कहूँ, लेकिन याद करो । '

सुझाराजाज की दृष्टि में सामाजिक संकट का चित्रण प्रमुख है, भाषा के चूकने का संकट प्रमुख नहीं। वह किसी भी तरह स्वयं को लड़ियों की भुंजला में जाबद नहीं करते— ' मेरे लिए व्याकरण के बजाय किसी भाषा का संस्कार ही महत्त्वशाली है। ' २१ भाषा के संकट की बात करके स्वनात्मक भाषित्व से विचलित होने वाले सुझाराजाज के प्रति उनकी धारणा है— ' - - - भाषा का संकट एक साहित्यिक खालाकी है। - - - चूंकि बुद्धिजीवी यह तर्कित ही करना चाहता है कि जो - संघर्ष केकार है और जनसेवा के सामने जो समस्याएँ हैं, वे दरबल हल हो चुकी हैं। इसीलिए वह नाटक में भाषा के संकट की धोखाधण कर देता है। ' २२ ' तिल्लट्टा ' में मुसॉटे वाली भाषा और कथानवाची को कहीं स्थान नहीं दिया गया है भूमिका के अतिरिक्त। यही कारण है कि स्वनाकार ने अपनी विपश्चिता प्रस्तुत शब्दों में जाहिर कर दी है— ' नाटक की भाषा कहीं भी ऐसी नहीं है जो पठनीय साहित्य में (या इस भूमिका में) पाई जाती है। बार संघर्ष में कुछ कहने की मजबूरी न होती तो इस भूमिका में प्रयुक्त भाषा में घटिया मानता हूँ। इसीलिए नाटक में इस भाषा का प्रयोग नहीं है। नाटक की भाषा मानवीय संवेदनाओं की भाषा है बौद्धिकता की नहीं। ' २३ नये नाटक में अनुभव की संश्लिष्टता और सम्पन्नता पर विशेष बल दिया गया है, जबकि कहानी जैसी विधा इन विशेषताओं में अनुबंधित नहीं। साहित्य जीवन का अनात्म्य चित्रण नहीं वरन् स्वनात्मक अनुभव है—

' केशी : याद करो, देव। इस दिन— जब मैंने कहा था कि मेरे माता करके-
करके डाक्टर ने यहाँ मेरे कूल्हे में दाँत से काट लिया था, तुम कौन उषेकित हो उठे
थे। तुम चाहते थे कि मैं कुछ और कहूँ और ऐसा भी जाहिर कर रहे थे, जैसे तुम

अपनी उत्पत्ति में हूब गये ही और कोई बात सुनना नहीं चाहते—

देव : वह उत्पत्ति मेरी ही थी, केशी । मैं डाक्टर की बात पर उत्पन्न नहीं हुआ था— मुझे तुम तुम्हारा अड़ा हुआ शरीर - - - २४

लेखकपंथी प्रयास व्यक्ति को अधिकतम सीमा तक व्यंग्य कर सकता है । देवा जाय तो यह स्थूल कर्म उसे फुलों की त्रेणी के निकट लाता है । ये कर्म मनुष्य के नाम पर मात्र लिखलेख का बौध कराते हैं । मुझाराजस ने यौन वर्णनों के लुहे चित्रण के साथ साहित्य जात में बान्दोज किया । वहाँ इस बात की पुनरावृत्ति आवश्यक है कि कलात्मक अनुभव साहित्य की परिधि बनता है— चाहे वह यौन जीवन का आकर्षण ही या कि जीवन के किसी अन्य महत्वपूर्ण पक्ष का चित्रण । मैं डाक्टर की बात पर उत्पन्न नहीं हुआ था— मुझे तुम तुम्हारा अड़ा शरीर— मैं मानव शरीर का आकर्षण सम्प्रेषित किया गया है, वहाँ शरीर के आकर्षण का विस्तार ही सकता था, किन्तु खुरासो के स्थापत्य, ग्रीक मूर्तियाँ और फ्रेंच चित्रकला की निर्वसार्थी की तरह कला का प्रदर्शन करना रचनाकार का उद्देश्य नहीं है । क्योंकि चित्रकला और मूर्तियाँ क्लारेन्ड्रिय को अधिक प्रभावित करती हैं साहित्य की क्षमता । यदि चित्रकला और मूर्तिका की विशेषता अनुभव के प्रत्यक्ष सम्प्रेषण में है, तो साहित्य का पराजय में । यौन जीवन का सफाट चित्रण चित्रकला की अक्षीत जाता है और नाटक तो इस बात से अधिक प्रभावित होता है— अपनी अमिनेय वृत्ति के कारण । यह विशेष कारण है कि सम्मान के कठिन परिश्रम से बचने वाले लोगों के लिए 'लिखना' अक्षीत है, पर दूसरी त्रेणी के लोगों के लिए यह एक सफल नाटक है । नये चित्रण में दोनों बारी सम्भव हैं । शारीरिक उपयोग की आक्रामक स्थिति के विपरीत चित्रण में अधिकतर मुझाराजस ने उसी के अनुरूप भाषा का संस्कार किया है । निर्वसार्थ चित्रण के लिए तदनुसृत भाषा हीक वैशे है जैसे किशोर नाटक के लिए किशोर भाषा । भारतीय नाट्य का पारम्परिक रूप किशोर भाषा में बहुत क्षीणता से नष्ट हो रहा है साहित्य कक्षी कला नहीं । वहाँ यदि अधिक गिरिह स्थिति से गुजर रहा है तो मध्यम । पर उधमें अपने आक्रामक को व्यक्त करने का साधन नहीं । वह अपने आक्रामक को वैशे विषय रहा है वैशे देव का डाक्टर के प्रति उत्पन्न आक्रामक को विषय । यह

स्थिति को देव दूसरा मोड़ दे देता है शरीर के धाकर्षण के रूप में। पूँजीवादी धार्मिक व्यवस्था की उत्तेजना के पक्ष में मध्यमजीवी जीवन का पालन उसकी विफलता बनती जा रही है।

‘तिलवट्टा’ नाटक को जो सबसे अधिक सशक्त करता है वह है इसका प्रतीक विधान। रचनाकार को स्वयं इसकी सफलता का तीव्र अहसास है— ‘राजनीतिक प्रतिबद्धता सृजनात्मक अनुशासन में रहे, यह मेरा प्रयत्न रहा है, शाक्यवादी होने के नाते प्रतिबद्ध लेखन के प्रति अपनी अनिवार्य निष्ठा के बावजूद मैं उन्हें नारे को तराब लेखन नहीं बनाना चाहता। सामाजिक संलग्नता को गन्दा करना मुझे उलगा और शायद विदेशी गार्डियों पर डोयी जाने वाली क्रान्ति से मैं दूर ही रहना पसन्द करूँगा तिलवट्टा मेरी दृष्टि है, मेरा नारा नहीं, इसका मुझे अहसास है और इसीलिए मुझे सन्तोष है। फेश्वर क्रान्तिकारी और संस्कारी कलावादी दोनों को ही शायद यह नाटक रुकेगा नहीं। ऐसी स्थिति में वे अपनी ही रुचि के नाटक देखें इससे उन्हें सुविधा होगी।’ २५ इस तीसरी अफाँद के बावजूद फुदारादास आलोचकों की प्रतिक्रिया से बच नहीं पाये हैं, बल्कि उसे जामन्त्रित करते हैं। मानव मन की सड़न— सील, गन्दगी और अन्धकूप में डूबने, उमरने वाली यौन कुंठाओं के लिए तिलवट्टा एक सटीक प्रतीक है। इसके बतिरिक्त कृपा, शाक्य, पड़ी (जिसका शीशा कोने से चटका है और नाँ के कंक पर रेडियम फड़ चुका है) बकरी की बौली बौली वाला काला डाक्टर बापि प्रतीकों की गूढमूढ़ स्थिति ‘तिलवट्टा’ नाटक को प्रतीक - कोण बना देती है। ऐसा प्रतीत होता है फुदारादास के पास पर्याप्त बार्ते हैं, किन्तु उसके दौरान रचना एक है, जिसमें सबको एक साथ समाहित कर दिया गया है। कौन सूत्रों का उल्लंघन कस्य को अस्पष्ट अवश्य बना देता है। ‘तिलवट्टा’ लेखक की दृष्टि है, पर वह दृष्टि क्या है? यह तीव्र सम्झ में बाने वाली बात नहीं। इस दृष्टि के निम्न पाठक तब पहुँचता है जब नाटक के प्रारम्भ में लिखित ‘चन्द बार्ते’ को पढ़कर सम्झ चुका हो, किन्तु दर्शक को अधिक जटिल स्थिति से गुजरना पड़ता है, जिले ‘चन्द बार्ते’ नहीं पड़ी हैं। कतः यह मत काफी हद तक सही है— ‘इस नाटक के प्रतीक

गड़मड़ह लौ गये हैं। शायद यह इसलिए हुआ कि नाटककार ने चाणूण विम्बा के अति मोह के कारण उसके साथ विचार के गुंफन को विस्तृत कर दिया है। दोनों की सही कुनावट अच्छे नाटककार की पहचान होती है। यह कुनावट इस नाटक में सँभली नहीं है। रचनाकार की मुख्य और अविस्मरणीय दृष्टि है शासदी, जो स्वीकारात्मक और नकारात्मक की अंदिग्य स्थिति है बाकी सब अंदिग्याँ का मजमूला— केशी गैर गर्म से रिश्ता रखती है। नहीं रखती है, बकरे की बोली बोली वाला बादमी और डाक्टर एक ही हैं। नहीं हैं, काठे बादमी से केशी का अपरिचय है। नहीं है, केशी को गर्म है। नहीं है, केशी ने (आर गर्म है) गर्म गिराने की दवा ली, नहीं ली, केशी का गर्म (आर वह है) देव से है, किसी और से है। कुत्ता केशी ने मारा नहीं मारा। पुलिस स्टेशन की घड़ी देव की घड़ी है, नहीं है, केशी का फरार आरंभवादी से परिचय है, नहीं है। केशी के अस्पताल का डाक्टर ही आरंभवादी है, नहीं है इत्यादि। यह अविस्मरणीय इसलिए है कि यह रचना शिल्प और कथ्य दोनों स्तर पर एक बान्दोलन की मुद्रा अस्तित्थार करती है। आशिल्पन नवनाट्य प्रयोग है, जिसका मूल कल्पना पर विशेष आधारित है। यों तो आशिल्पन का फूलाँदास 'अंधेर नारी' और 'ताँवे के कीड़े' से होने लाता है, पर उसका विकसित रूप वाच है। अतः शिल्प और कथ्य दोनों स्तरों पर यह मुद्रा निश्चिन्त नहीं है, बल्कि अधिकतम तीमा तक बान्दोलन है। इसमें पारम्परिक डॉचा तो टूटता है, पर स्वयं नये डॉचे की कोई सम्भावनायें नजर नहीं आतीं 'तिलवट्टा' के अतिरिक्त।

मुद्राराजास साँवैज्ञानिक नाटककार नहीं, पर मानव मन में प्रक्षिप्त परतों को व्याख्यायित करने की पूरी कौशिल्य 'तिलवट्टा' में देखी जा सकती है—

'अच्छा केशी, मैं अभी एक बात सोच रहा था— हमें उच काठे बादमी के बारे में ज्यादा बात नहीं करनी चाहिए। तुम्हारे पेट में बच्चा है। कहते हैं ऐसे वक्त में केशी शकल का ध्यान करो बच्चा वैसा ही पैदा होता है।' २७

मुद्राराजास नवीनता के पताघर हैं— उन्हीं के शब्दों में 'नाटक जब नाँवटे

में रहता है, वह महज एक कृति मर होता है, समाज प्रक्रिया की एक जीवन्त घटना बनने का प्रयत्न है। चीखते वाला नाटक (मंत्र सीमित दृश्य शब्दानुबन्ध) अपनी लिये दर्शकों की तलाश करता है। उसके लिए नैसर्ग्य और रंग पृष्ठ होते हैं जो दर्शकों से उत्तर लुपे हुए होते हैं। दर्शकों से अपनी अनिवार्य दूरी बनाये रखने के लिए मंत्र दर्शकों से ऊँचा और उत्तर ऊँचा होता है।^{१८} इस पूरी रचना को सफलता देने में जिसकी सक्रिय भूमिका है वह है, सर्वात्मिक भाषा— ऐसी भाषा जो बिना किसी साज सज्जा के कथ्य को सम्प्रेषित करती है और साथ ही पारम्परिक वाक्य विन्धास को तोड़कर विशेष महत्ता वर्जित करता है। पुराने नियमों और सिद्धान्तों से तोड़कर सभ्यतामयिक परिप्रेक्ष्य को भाषा में बाध करने की कुशलता पूरी नाटकीय संरचना में है।

॥ स न्द र्भ ॥

- १- मुद्राराजास : तिलवट्टा : चंद्र वार्ति : पृष्ठ - ७
- २- - वही - पृष्ठ - ३१
- ३- - वही - पहल सात मई १८७६ : पृष्ठ - १७
- ४- - वही - तिलवट्टा : पृष्ठ - २१
- ५- - वही - पहल - सात मई - १८७६, पृष्ठ - १७
- ६- - वही - तिलवट्टा : पृष्ठ - २६ - २७
- ७- - वही - पृष्ठ - ४३ - ४४
- ८- - वही - पृष्ठ - ५१ - ५२
- ९- - वही - पृष्ठ - ५८
- १०- मुक्नेश्वर : कारवां तथा अन्य रकांकी : पृष्ठ - १२३
- ११- मुद्राराजास : तिलवट्टा : पृष्ठ - ६०
- १२- - वही - पृष्ठ - ६४
- १३- गोविन्द चातक : बाधुनिक हिन्दी नाटक : भाषिक और संवादीय-
रंजना : पृष्ठ - १६२
- १४- मुद्राराजास : तिलवट्टा : पृष्ठ - ६१ - ६२
- १५- सं० नरनारायण राय (डा० रामकेशव सिंह : अंजंत नाट्य शैली)
अंजंत नाटक और संमंत्र : पृष्ठ - ७१
- १६- मुद्राराजास : तिलवट्टा : पृष्ठ - ६५
- १७- गोविन्द चातक : बाधुनिक हिन्दी नाटक : भाषिक और संवादीय-
रंजना : पृष्ठ - १६२
- १८- मुद्राराजास : तिलवट्टा : पृष्ठ - ८४
- १९- - वही - पृष्ठ - ११२
- २०- - वही - पृष्ठ - १०७
- २१- - वही - योर्स कैथफुली मूमिका : पृष्ठ - १६
- २२- - वही - पृष्ठ - ११ - १२

- २३- मुद्राराक्षस : तिलवट्टा चन्द्र वार्ते : पृष्ठ - १३
२४- - वही - पृष्ठ - ७१
२५- दिनमान : ७ जुलाई १९७४ : पृष्ठ - ४३
२६- - वही -
२७- मुद्राराक्षस : तिलवट्टा : पृष्ठ - ४६
२८- - वही - तैन्दुवा : मूमिला : पृष्ठ - १४

॥ सहायक रचना एवं रचनाकार ॥

नाटक :

बन्धेर नगरी : भारतेन्दु : भारतेन्दु ग्रन्थावली (सं०) शिवप्रसाद मिश्र
(रुद्र काशिकेय) द्वितीय सं० संवत् २०३१ : नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी ।

बन्धा युग : धर्मवीर भारती : प्र० सं० - १६५५ : किताब मकल, ५६-ए,
जी रो रोड, इलाहाबाद ।

बण्डे के हिल्ले : (बण्डे के हिल्ले अन्य एकांकी तथा बीज नाटक) मोहन राकेश :
हरविन्द कुमार, राधाकृष्ण प्रकाशन, २ बन्सारी रोड, दरियागंज, दिल्ली-६ ।

बाघे बघूरे : मोहन राकेश : राधाकृष्ण प्रकाशन, ३।३८, बन्सारी रोड,
दरियागंज, नयी दिल्ली - ११००२ ।

ऊसर : (कारवाँ तथा अन्य एकांकी) श्री मुवनेस्वर प्रसाद : सं० २ जनवरी
१९३१ : लोक भारती प्रकाशन, १५-ए, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद - १ ।

बाँसंगेव की बासिरी रात : (रजत रश्मि) डा० रामकुमार वर्मा : प्र० सं०
१६५२ : अयोध्या प्रसाद गौयलीय, मन्त्री भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, कुर्ना कुण्ड -
रोड, वाराणसी ।

गौँडो के इन्तजार में (कु०) कृष्ण बलदेव वैद : राधाकृष्ण प्रकाशन,
२- बन्सारी रोड, दरियागंज, दिल्ली - ६ ।

इसरियाँ : (बण्डे के हिल्ले अन्य एकांकी तथा बीज नाटक) मोहन राकेश :
हरविन्द कुमार, राधाकृष्ण प्रकाशन, २ - बन्सारी रोड, दरियागंज, दिल्ली-६ ।

ताँचे के कीड़े : (कारवाँ तथा अन्य एकांकी) श्री मुवनेस्वर प्रसाद सं० २ जनवरी,
१९३१ : लोक भारती प्रकाशन, १५-ए, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद - १ ।

तिलवट्टा : मुद्राराक्षस : प्र० सं० - १९७३, ज्ञानाना प्रकाशन, रैवती कुंज,
छापुरा, (उ०प्र०) ।

तीन जमाहिन : डॉ० विपिन कुमार अग्रवाल : प्र० सं० १९७६ : कामाठ प्रकाशन,
२६ नया कटरा, इलाहाबाद ।

तेन्दुवा : मुद्राराक्षस : प्र० सं० - १९७५ : इन्द्रेण राजपूत राजेश प्रकाशन
डी-४।२०, कृष्णनगर, दिल्ली - ११००५१

नाटक सलायक विद्वानक (तीन नाटक) सुरेन्द्र वर्मा :

नाट्य शास्त्र : भारतमुनि : मूना गायकवाड़, बोरिवली ०-१९६५ ई०

पहला राजा : जगदीश चन्द्र माधुर : प्र० सं०-१९७१ : अरविन्द कुमार
राधाकृष्ण प्रकाशन, २- अन्तारी रोड, दरियागंज, दिल्ली-६ ।

ककरी : स्वैश्वर दयाल सक्सेना

योसं फेचफुली : मुद्राराक्षस

लौटन : डॉ० विपिन कुमार अग्रवाल : प्र० सं०-१९७४ : लोकभारती प्रकाशन
१५-ए, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद - १ ।

व्यक्तित्व : डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाकुर ? प्र० सं०-१९७५ : राधिकाएल एण्ड सन्ज,
कश्मीरी गेट, दिल्ली ।

स्कन्दगुप्त : केशवप्रसाद : द्वितीय सं० : प्रसाद प्रकाशन, प्रसाद मन्दिर,
गोवर्द्धन सराय, वाराणसी - १

हानूरा : भीष्म साहनी

हैमलेट : शेक्सपीयर (अनु०) सम्राट् राय : प्र० सं० शेक्सपीयर ज्यन्ती १९६५ :
सर्वना प्रकाशन, धूम - हांच, कर्नालनगर, इलाहाबाद - १

वरसू का काव्यशास्त्र : ज्यु० डॉ० नोन्द्र, श्री महेश चतुर्वेदी : द्वितीय वाधुत्ति
सं०-२७२३ वि० : भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद ।

बधूरे साक्षात्कार : नैमिचन्द्र वैत : प्रथम सं०- कनार प्रकाशन, दिल्ली

कौय और वाधुनिक रचना की समस्या : डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : प्रथम सं०-१९६८,
भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन ।

कर्मत नाटक और संमंभ : तन्माङ्ग- नरनागरावण राय : प्रथम संस्करण-१९८१ :
बाणी प्रकाशन, दिल्ली - ११०००७ ।

वाधुनिक हिन्दी नाटक एक यात्रा दशक : नरनागरावण राय : प्रथम संस्करण-१९७९,
भारती भाषा प्रकाशन, ५१८/६ बी, विश्वात्मगर, शाहदरा, दिल्ली - ११००२२ ।

वाधुनिक नाटक का मीहा : मोहन राकेश : गोविन्द चाक प्रथम सं०-१९७५ :
इन्द्रप्रस्थ प्रकाशन, के०-७९, कृष्णनगर, दिल्ली-११००५९ ।

वाधुनिक नाटक और संमंभ : डॉ० लक्ष्मीनारावण लाल : प्रथम सं०-१९७३,
साहित्य मदन प्राइवेट लिमिटेड, के०पी कम्प्लेक्स रोड, इलाहाबाद-२११००३ ।

वाधुनिकता और सुकतात्मक साहित्य : इन्द्रनाथ मदान : द्वितीय सं०-१९७८ :
राधाकृष्ण प्रकाशन, २-बंछारी रोड, दरियागंज, नई दिल्ली- ११०००२ ।

वाधुनिकता के पक्षू : डॉ० विमि कुमार ल्याल : प्र० सं०-१९७२,
१५-२, महात्मा गाँधी मार्ग, इलाहाबाद - १ ।

वाधुनिक साहित्य मूल्य और मूल्यांकन : सं० डॉ० निमंला वैत, प्रथम सं०-१९८०,
राजकमल प्रकाशन प्रा० लि०, ८-नैताजी सुभाष मार्ग, नई दिल्ली - ११०००२ ।

वाधुनिकता और समकालीन रचना सन्दर्भ : डॉ० नरेन्द्र मोहन : प्र० सं०-१९७२,
बाबरी साहित्य प्रकाशन, वैरट सीएमपुर, दिल्ली- ३१

वाधुनिक हिन्दी नाटक माणिक और स्वाधीय संकता : गोविन्द चाक :

प्र० सं०- १६८२, तन्नाशिला प्रकाशन, दरियागंज, नई दिल्ली - ११०००२ ।

बाज के लंगनाटक : सं० इब्राहिम बल्काजी : प्र०सं०-१६७३, वरविन्द कुमार,
राधाकृष्ण प्रकाशन, २-बन्सारी रोड, दरियागंज, दिल्ली-२११०००६ ।

इतिहास और बालोच्च दृष्टि : डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी, प्रथम सं०-१६८२,
लोकमार्ती प्रकाशन-१५२, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद-१ ।

काव्यभाषा : डा० सियाराम तिवारी: प्र० सं०-१६७६ : एल०जी० वसानी द्वारा
दि मैकमिलन कम्पनी ऑफ इण्डिया लिमिटेड के लिए प्रकाशित, लार्से रोड,
दिल्ली - ११००३५ ।

कवि - कर्म और काव्य - भाषा : डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव : प्र०सं०-१६७५ :
वाराणसी विश्वविद्यालय प्रकाशन ।

कामायनी : जयशंकर प्रसाद : तृतीय संस्करण-१६७३, लोक मार्ती प्रकाशन,
१५-२, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद - १ ।

काव्य और कला तथा कथ्य निबन्ध : जयशंकर प्रसाद : सातवीं आवृत्ति
सं० - २०३२ : भारती मण्डार, छिठर प्रेस, इलाहाबाद ।

कृतिकार लक्ष्मीनारायण लाल : सं० डॉ० स्युंश : प्रथम सं० मार्च - १६७६
लिपि प्रकाशन, १-बन्सारी रोड, दरियागंज, नई दिल्ली - ११०००२ ।

कथा विवेचना और गद्यशिल्प : डॉ० रामविलास शर्मा : प्र० सं०-१६८२ :
वाणी प्रकाशन, ६१-एफ०-कमलनगर, दिल्ली-११०००७ ।

जनान्तिक : वैमिस्त्र जैन : प्र० सं० - १६८१ : सम्पादना प्रकाशन,
हाफुड - २४५१०१ ।

नवरां : डॉ० सत्यव्रत सिन्हा : प्र० सं०-१६७० : अमिष्यविक्रम प्रकाशन
८४७, कुनिवसिटी रोड, इलाहाबाद - २ ।

नयी समीक्षा के प्रतिमान : (सं०) निर्मला जैन : नेशनल पब्लिशिंग हाउस,
२३, दरियागंज, नयी दिल्ली - ११०००२ ।

नयी कवितारें : एक साक्ष्य : डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी, प्र० सं०-१९७६, लोकार्ती
प्रकाशन, १५-२, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद - १ ।

नाट्य भाषा : गोविन्द चातक : प्र० सं०-१९८२ : तन्नाशिला प्रकाशन,
बन्सारी रोड, दरियागंज, नयी दिल्ली - ११०००२ ।

नाटककार लक्ष्मीनारायण ठाल की नाट्य साक्षा : नरनारायण राय : प्र० सं०-
१९७६, सन्मार्ग प्रकाशन-१६ यू०बी० बंगला रोड, दिल्ली - ११०००७ ।

नाटक और संगम की मूर्त्ति : डॉ० लक्ष्मीनारायण ठाल : प्र० सं०-१९६५ दिसम्बर,
नेशनल पब्लिशिंग हाउस, चन्द्रलोक जवाहरनगर, दिल्ली - ७ ।

नाटककार ज्योतिष चन्द्र माथुर : गोविन्द चातक : सं०-१९७३, वरविन्द कुमार
राधाकृष्ण प्रकाशन, २-बन्सारी रोड, दरियागंज, दिल्ली-११०००६ ।

नाट्य कला : डॉ० सुब्रह्मण्य : १९६१ : नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली ।

नाट्य रक्षा विधान और बालोक्ता के प्रतिमान : नरनारायण राय, इन्द्रप्रस्थ
प्रकाशन, के-७१, कृष्णनगर, दिल्ली- ११००५१ ।

नाटककार भारतेन्दु की रंगपरिकल्पना : डॉ० सत्येन्द्र कुमार तनेजा : प्र० सं०-१९७६,
भारती भाषा प्रकाशन, ५१-६ बी, किशोरासगर, शाहदरा, दिल्ली-११००३२ ।

नाटक : भारतेन्दु हरिश्चन्द्र : १८८३ : मल्लिक चन्द्र एण्ड कंपनी, बनारस ।

निराला की कवितारें और काव्यभाषा : डॉ० रेशा तरे : प्र० सं०-१९७६,
लोकार्ती प्रकाशन, १५-२, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद-१ ।

प्रसाद के नाटक : सर्वनात्मक धरातल और भाषिक वैतना, डॉ० गोविन्द चातक,

आत्माराम एण्ड संस, कश्मीरी गेट, दिल्ली - ६ ।

प्रतिक्रियार्थ : डॉ० देवराज : प्रथमावृषि १९६६, रामकमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, दिल्ली - ६ ।

प्रसाद के नाटक : स्वरूप और संरचना : डॉ० गोविन्द चाक, साहित्य भारती, कै०-कृष्णनगर, दिल्ली- ११००५१ ।

प्रसादोंपर कालीन नाटक : डॉ० मूषेन्द्र कलसी : प्र० सं०-१९७७, लोक भारती प्रकाशन, १५-ए, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद - १

बदलते परिप्रेक्ष्य : नैमिषेन्द्र जैन, प्र० सं०-१९८१, सम्भावना प्रकाशन, हापुड़-२४५१०१

भाषा और जेदना : डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी, प्र० सं०-१९७०, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन ।

भारतीय नाट्य साहित्य १ (सं०) डॉ० नीन्द्र, सेठ गोविन्द दास अभिनन्दन ग्रन्थ, प्र० सं०-१९६८, स्व०चन्द एण्ड कम्पनी, रामनगर, नयी दिल्ली ।

भारतेन्दु युगीन नाट्य साहित्य में लोकतत्व : डॉ० कृष्ण मोहन सक्सेना : पंचम संस्करण, कृष्ण पंचमी १९७७ ई०, अभिनव भारती, ४२ सम्मेलन मार्ग इलाहाबाद - २११००३ ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र : डॉ० रामविलास शर्मा

भरत और भारतीय नाट्य कला : सुरेन्द्र नाथ दीक्षित : प्र० सं०-१९७०, रामकमल प्रकाशन प्रा० लि०, ए-फैज बाजार, दिल्ली - ६ ।

मोहन राकेश और उनके नाटक : गिरिश रस्तोगी : प्र० सं०-१९७६, लोक भारती प्रकाशन, १५-ए, महात्मागांधी मार्ग, इलाहाबाद - १ ।

मोहन राकेश का नाट्य साहित्य : डॉ० पुष्पा बंसल : सूर्य प्रकाशन, नई दिल्ली, दिल्ली-११०००६ ।

मध्यकालीन काव्य भाषा : डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी

मोहन राकेश की रंगदृष्टि : जादीश शर्मा, राधाकृष्ण प्रकाशन, २-बंसारी रोड, दरियागंज, दिल्ली - ११००६६

अधार्थवाद : शिव कुमार मिश्र, द्वितीय सं०-१९७८, दि मैकमिलन कम्पनी बांफ इण्डिया लिमिटेड ।

रचना और आलोचना : देवीशंकर क्वारी, दि मैकमिलन कम्पनी बांफ इण्डिया, लि०।

रंगमंच : एक माध्यम : कुंवर जी अग्रवाल, प्र० सं०-१९७५, विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी - १ ।

रंगमंच : बलवंत गार्गी (कु०) अतुल मारहाण - कृष्णकुमार : हिन्दी प्र०सं०-१९६८, राजकमल प्रकाशन प्रा०लि०, दिल्ली - ६ ।

रंगदर्शन : नैमिषन्द्र जैन : प्र० सं० : क्वार प्रकाशन, दिल्ली ।

समकालीन हिन्दी नाटक और रंगमंच : जयदेव तनेजा, प्र०सं०-१९७८, पुरनसिंह विष्ट, तटाशिला प्रकाशन, २३।४७६२-बंसारी रोड, दरियागंज, नयी दिल्ली ।

समसामयिकता और आधुनिक हिन्दी कविता (स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद) प्र० सं०-१९७२ : केन्द्रीय संस्थान, वागरा - ५ ।

सर्जन और भाषिक संरचना : डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी, प्र० सं०-१९८०, लोक मारती प्रकाशन, १५-२, महात्मा गाँधी मार्ग, इलाहाबाद - १ ।

संस्कृत नाटक : (उद्भव और विकास : सिद्धान्त और प्रयोग) रवीश्रीधर अनुवादक- उदयमानु सिंह, द्वितीय सं०-१९७१, सुन्दरलाल जैन, मोती लाल कारखीदास, बंगली रोड, जवाहरनगर, दिल्ली - ७

स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी नाटक : मोहन राकेश के विशेष अन्वेषण में : डॉ०

रीता कुमार माथुर, प्र० सं० - २६ जनवरी, १९८०, विमू प्रकाशन,
साहिबाबाद - २०१००५ ।

साहित्य में युग के आयाम और विज्ञानवादी दृष्टि : डॉ० राजेन्द्र कुमार,
प्र० सं० - प्रकाशन संस्थान, २१६ - श्रीनगर, आख्दरा, दिल्ली - ३२ ।

साहित्य अध्ययन की दृष्टियाँ (सं०) उदय मानु सिंह, हरमज सिंह, रवीन्द्र नाथ
श्रीवास्तव सत्पाधिकारी के० एल० मलिक एण्ड संस प्रा० लि० के लिए नेशनल -
पब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली - ११०००२ ।

साहित्यिक एवं सांस्कृतिक दृष्टि : मोहन राकेश, गोविन्द चातक

साहित्य सिद्धान्त : रेनेवेलेक जास्टिन वारैन

हिन्दी नाटक : डॉ० बच्चन सिंह, प्र० सं० - १९५८, साहित्य मवन प्रा० लि०,
इलाहाबाद ।

हिन्दी नाटक उद्भव और विकास : डॉ० दशरथ जोषा, पंचम सं० - १९७०
राज्यपाल एण्ड सन्स, दिल्ली ।

हिन्दी नाट्य चिन्तन : डॉ० कुसुम कुमार : इन्द्र प्रस्त प्रकाशन, के० - ७१,
कृष्णनगर, दिल्ली - ५१ ।

हिन्दी साहित्य की बृहत्तम प्रवृष्टियाँ : डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी, वास्त - १९६९,
(तीन व्याख्यान) केन्द्रीय हिन्दी संस्थान, आगरा - ५ ।

हिन्दी रकांकी की शिल्प विधि का विकास : डॉ० सिद्धनाथ कुमार,
सं० - १९७६, ग्रन्थम प्रकाशन, रामबाग, कानपुर ।

हिन्दी नाटक और नाट्य समीक्षा (सं०) नरनारायण राय : स्मृति प्रकाशन,
१२४, लल्लारा बाग, इलाहाबाद - २११००३

पत्रिकायें :

बालीका

दिनमान

धर्म्युग

नया प्रतीक

नटरंग

पल्ल

पुष्पग्रह

साधात्कार

साप्ताहिक हिन्दुस्तान